في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

د. بشرى البستاني



في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

أ. د. بشرى البستاني

أستاذة الأدب والنقد

كلية الآداب / جامعة الموصل



الطبعة الأولى

2010 – 2011م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/5/1732)

811.09

البستاني، بشرى مجدي فتحي

في الريادة والفن: قراءة في شعر شاذل طاقة/ بشرى مجدي فتحي البستاني.-عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010

(   ) ص.

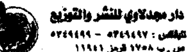
ر.إ.: (2010/5/1732).

الواصفات: الشعراء العرب//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

- أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-399-7 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩
ص. ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الأردن

www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

◆ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.

الأهداء ....

الى العراق ...

موحداً، ومعافى ...

حزيناتٌ لياليتا

وليس بأفقنا نجمٌ ولا قمرُ

ومجدبةٌ مراعينا

وبياراتنا صفراء تنتحرُ

مقطعةٌ أيادينا ...

وفوق قلوبنا صخَرُ

كأنّ عذابنا قدرُ

ولكنا سننتصرُ .....

لأن إرادةً فينا

قضت أنا سننتصرُ .....

شاذل

حب وورد:

إلى شجرتي بتولا كانتا تظلان تعبي...

واحدة شقيقة روحي، وأخرى أمٌ بعد أمي...

الدكتورة بتول البستاني والدكتورة بتول غزال...

وإلىدوحة عمري .. الدكتور يوسف والدكتورة منال،

والأميرة لقاء والأخضر ظافر.. وأولادهم جميعًا...

وإلى آخرين وأخريات تعرفهم الروح وتعجز اللغة عن شكرهم...

بشرى

الفهرس

مقدمة

سيظل لفن الشعر أهميته في حياة الإنسان بالرغم من كل الدعاوى التي تعلن عن موته وحلول الرواية سيدة للعصر بدله، ثم تعود لتعلن أن الرواية هي الأخرى تحثّ الخطى نحو نهايتها، في حين يؤكد الاقتراب من الموضوعية أنْ لا هـذه ولا ذاك آيلان الى الزوال، ذلك أن اللحظة المعاصرة هي لحظة درامية كثيفة من جهة بما يزدحم في غورها من تناقضات ورؤى وانثيالات، وهي شاسعة الأحداث مـن جهة أخرى، فاللحظة الأولى لا يمكن التعبير عنها بحميمية إلا بلغة الكينونة التـي هي لغة الشعر، أما الثانية فتحتاج الى لغة الصيرورة التي هي لغة الرواية والتـي يحتاجها إنسان العصر كما يحتاج لغة الكينونة، والدعوة الى إلغـاء لغـة الـشعر/ الفنون إنما هي محاولة لإبعاد الإنسان عن ذاته وعن النظر عميقا في خوالجها، عن تأمله فيها والكشف عن حدوسها ودواخلها المتصلة بمن وما حولها، والمتواشـجة بالمجهول، النازعة نحو كسر الحدود والإطاحة بالأسوار التي تحجب عنـه تلـك العوالم الرحبة وما خفي فيها، ولعل هذه المحاولة غير الإنسانية هي جزء لا يتجزأ من العمل على تغييب إنسانية الإنسان والإصرار على جره الى عالم الخطر اليوم، عالم المادة الاستهلاكي اللحظوي الـساعي الـى إلغـاء الـذاكرة والخـصوصية والمرجعيات والهويات، وهدم جهد الأنسان المتراكم في كل ما هو تاريخي أصيل. ولما كان الشعر واحدا من المرجعيات الإنسانية الأصيلة والمهمة كونـه مـصاحبا للبشرية من أزمان موغلة بالقدم، فإن العمل على نسفه والدعوة إلى إلغائه وتغييبـه بحجة حلول فن آخر (جديد) زمنيا محله هو عمل ليس من مرامي العولمة حـسب، بل ومن أهداف أمركة العالم على الأصح لأنه يجري بمقصدية وإلحـاح كـذلك، فضلا عن كونه يتنافى وطبيعة الحاجة الإنسانية للبوح وجدانيا، وإلى اختزان

جوهر الفن وألق المعرفة، وأريج تراث الأمم وزهو حضارتها في قارورة القصيدة التي ظلت عبر العصور تفوح بعبير الجمال وسمو الوظيفة معا، وما سعي الفنون إلى الإرتقاء نحو فضاء الشعرية الرحب وقدرة الشعرية على احتواء ميادين مهمة من ميادين الفنون والحياة وأولها الرواية، إلا دليل قاطع على أهمية هذا الفن الأصل –الشعر، من هنا كانت الرواية الجديدة تسعى الى دمج اللغتين معا بسرد قادر على البوح بلغة الكينونة مازجا إياها بلغة الصيرورة، فالفنون تسعى الى الشعرية في سعيها نحو التحقق، لذلك ولأسباب كثيرة أخرى لا مجال لطرحها الآن، سيظل البحث في فن الشعر وفي ضرورة العمل على تجديده وتطوير طرائق اشتغاله، من الأمور المهمة، ولذلك نجد أن الشعر ومبدعيه وجوائزه وبيوته والاحتفاء به في مختلف مراحل التعليم وفي البحث الأكاديمي وعبر المهرجانات والمؤتمرات والحلقات الدراسية قضية دارجة في العالم كله شرقا وغربا، ويأتي هذا البحث مؤكدا أهمية الشعر في ثقافة الامم والأمة العربية بشكل خاص، وخطورة تأشير أعمال الرواد الذين بذلوا جهدا في تعميق انعطافته الفنية منتصف القرن العشرين في العراق وفتحوا الباب واسعا أمام استمرار تطوره، وكان موضوعنا قراءة شعر الشاعر شاذل طاقة والكشف عن ريادته مع الرعيل الأول من رفاقه نازك الملائكة والسياب والبياتي والحيدري، وغيرهم ممن لم تجر العناية بتجاربهم، والأشارة لحسه التجديدي ووعيه بضرورة مواصلة التغيير والتطوير لهذه الانعطافة وما تجريبه في الكتابة على البحور المركبة، ودمج البحور الشعرية وتداخلها في القصيدة الواحدة، وتنويعه في استعمال الاضرب، وكتابته قصيدة النثر في ذلك الوقت المبكر عام 1953 وفتحه أفق القصيدة على الفنون الأخرى من ملحمية وسرد وغناء وتشكيل وموسيقى، وإرهاص بقصيدة القناع وإقباله على الرموز

العربية الاسلامية بعد أن بدأ زملاؤه بتوظيفها يونانية، إلا دليل على تجلـي ذلـك الوعي فعلا كتابيا رائدا، ولعل ما يلفت الانتباه في أمر ريادة هذا الشاعر وبعـض من زملائه إغفال بعض الدراسات المهمة لحقيقة ريادته ووعيـه المبكـر بقـضية التجديد معلنا ذلك في وثيقة مدونة هي مقدمة ديوانه (المساء الأخير) وأذكر من هذه المصادر ما يعدّ موسوعيا كـ (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .. مركز دراسات الوحدة العربية، 2001) للموسوعية العربية الرائدة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي والذي صدر بالانكليزية ثم ترجم فيما بعد الى العربية، وكتاب صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بعنوان (مفهوم الـشعر عنـد رواد الشعر العربي الحر، للدكتور فاتح علاق، 2005) ومقدمة الناقد ناجي علوش للمجلد الأول من (ديوان بدر شاكر السياب، العودة، 1971) ويجدر التأكيد هنا أن هنـاك روادا آخرين ما تزال أسماؤهم بحاجة إلى اهتمام الباحثين في هـذا الميـدان، وأن المقصود بهذه الدراسة هي الريادة في العـراق حيـث انطلقـت وتكرسـت تلـك الانعطافة، أما الريادات الأخر في أقطار الوطن العربي فلا بد أنهـا نالـت مـن الدراسات ومنتال ما تستحق.

وإذا كان شعر شاذل طاقة مدرجا بحق ضمن الشعر الملتزم بقضايا الأنـسان والثورة العربية وضرورة التقدم، فان من الفنانين والفلاسفة من يوكل لمثـل هـذا الشعر المهم قيمة الوثيقة، لكن المقصود بالوثيقة هنا لـيس دلالتهـا الحقوقيـة او الثبوتية، فمثل هذه الدلالة لن تتحقق في الشعر، لكنهم على الأرجح يريدون بها ذكاء الأيحاء وكثافة الأشارة، وقدرة الفن على تركيز الحدث وإضاءة الواقعة، وهكذا ترد الإضاءات في شعر شاذل كاشفة عن عمق معاناة الأمة وإنسانها في مرحلة قاسـية من مراحل العصر الحديث، قهرا داخليا واستلابا وسلبا خارجيا وصل حد الاحتلال

وتمزيق الأوطان وانتهاك الشعوب وتشريدها، ورد كل ذلك عبـر انفتـاح رؤيـا القصيدة واشتباك طرائق التصوير فيهاعما كان عليه من قبـل، إذ كانـت أحاديـة الموضوع هي السائدة والدلالة القارة هي المهيمنة وكذلك الصوت المنفرد.

كما أن في مقدمة شاذل طاقة الريادية إشارات واضحة الى أهمية وعي المبدع كونه مصدر الابداع وحاضنه الأول، وإلى دور المتلقي في استلام موحيات الفـن قبل أن تشيع نظريات القراءة وتدوّن اهتمامها بخطورة المهمة الملقاة على عـاتق المتلقي في تحقيق وجود النص وإنتاج تجليات معانيه، وتلك ريادة أخـرى تـسجل للشاعر وعياً بدور القارئ في إنتاج الدلالة وتحققها، أشارت إليها مقـالات كثيـرة تناولت دراسة مقدمة شاذل طاقة وريادته العروضية في ديوانه (المساء الأخير).

ضمت هذه الدراسة فصلين بتسعة مباحث:

الفصل الأول بعنوان:

من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري، واحتوى على أربعة مباحث:

1- في الشكل والريادة الفنية.

2- شاذل طاقة وشعره.

3- شعر شاذل بين السياسة والفن.

4- ثراء المرجعية الشعرية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان:

حيوية الطاقة الشعرية، وضم خمسة مباحث:

1-حيوية اللغة الشعرية.

2-حركية الصورة الفنية.

3-الشعر وتداخل الفنون.

4- ريادة شائل العروضية.

5- الريادة في قصيدة النثر.

وكانت المقاربة لنصوص الشاعر هي طريقة البحث لانجاز خطته منطلقين من كون المنهج الواحد أيا كان انفتاحه ومرونته غير قادر على احتواء الفن برحابته احتواء شموليا، فما بين المنهج والفن من التعارض ما يسوّغ للباحث النزوع نحو تكييف المنهجية لتتسع لانطلاق الفن وجمال فضاءاته ولذلك سيظل الفن/ الشعر هو مصدر الدراسة الأول لأي دراسة تحتفي بالإبداع وتدرك ما في كوامنه من قيم جمالية ومعرفية ، ذلك أن الفلسفة الجمالية للفنون ومنها الشعر المعاصر وفي مجمل آداب العالم انعطفت انعطافة شديدة المغايرة عما كانت عليه من قبل تبعا للانفجار المعرفي الهائل والتسارع المدهش في ايقاع الزمن وتداخلاته وتغير منظورات الأنسان بحكم المتغيرات من حوله، مما كان له أثره المهم على الفنون تشكيلا وتلقيا في الآن ذاته.

ومن الله سبحانه التوفيق

بشرى البستاني

الموصل

الفصل الأول

من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري

- في الشكل والريادة الفنية.
- شاذل طاقة إنسانا وشاعراً.
- الشعر بين السياسة والفن.
- ثراء المرجعية الشعرية.

في الشكل والريادة الفنية:

(1)

لا شك ان للشكل أهمية خاصة في الفنون جميعها وهذه الأهمية تتجلى أكثر في الآداب وفي الشعر منها بشكل خاص، ذلك ان الأدب يشكل ارقى الفعاليات الذهنية واقرب الفنون الى الإنسان كون عدته اللغوية هي الأقوى تواصلا معه منذ ولادته حتى النهاية، ولذلك فالشكل الفني على علاقة وثيقة بذات الأديب والأمة معا رؤية ومزاجا وحداثة ومشاعر وطرائق تفكير، وبما أن المبدع نتاج ما حوله من حركة مجتمعية وثقافية ومعرفية، فهو وهذه الحركة يظلان في حالة تطور مستمر، ذلك أن الإبداع الحق لا يبقى على حال واحدة، لأنه محكوم بحيوية التطور الذي يكتنف الحياة من حوله.

لقد ظل الشكل الفني اشكالية طال حولها الحوار منذ القدم، لانه يتعلق تعلق تواشج مع الجمال حيث يرى افلاطون أن ما يجعل الشئ جميلا هو الشكل وليس المضمون وتمنى في نهاية محاورة فايدروس وفي الجمهورية كذلك حدوث تآلف وتكامل بين الشكل والمضمون، بين الداخل والخارج، وربط ارسطو بين الجمال والكلية، والتآلف والنقاء والأشعاع والتوازن والنظام وغيرها من خصائص الشكل[1].

لقد قدمت سوزان لانجر نظرية جديدة في تفسير الفن بوصفه رمزا والعمل الفني بوصفه صورة رمزية للوجدان البشري، مؤكدة ان الفن هو إبداع أشكال، وطبيعة هذه الأشكال أنها مدركة حسيا، ولانجر هنا تمضي في طريق كاسيرر في تحديده للفن كونه إبداع أشكال رمزية، وتتفق مع شيلر بأن العمل الفني هو شكل يمكن أن ندركه بالتأمل، وما يدرك في الفن إنما هو الشكل لان ما يبدع في الفن

أصلا هو الشكل باعتقادهم، ولكي يكون الشكل معبرا لا بد أن يكون عضويا، ولذلك فهو حي بالمشاعر والوجدان وان عناصره مثل العناصر الديناميكية في الطبيعة ليس لها وجود بمفردها بعيدا عن المواقف التي تبدو فيها وحيث توجد فانها تأخذ شكلا من خلال العلاقات، فإذا كان الفن شكلا وهذا الشكل لا بد أن يعبر عن الوجدان البشري فان الصفات البنائية للشكل الفني ترتبط ارتباطا عضويا وثيقا بالصفات البنائية المتشابهة للوجدان او السلوك البشري(2).

وظل التباين بالآراء حول القضية قائما عبر العصور، إذ شهد العصر العباسي حوارا حادا بين المنتصرين للشكل والمؤكدين على المعنى وهناك من رام التوازن في طرح القضية، حيث لعبت جهود الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم دورا مهما في هذا الميدان، وظل النقاد يعقدون حواراتهم حول هذا لموضوع عبر العصور حتى وقت متأخر، وفي النصف الاول من القرن العشرين كان الحوار ما يزال يدور في الشرق والغرب حول الموضوع ذاته، وستظل الآراء متباينة في القضية تباين مرجعيات المتحاورين، ومختلفة اختلاف غاياتهم ومقاصدهم.

لقد كان الشعر العربي منذ بداية القرن الماضي يمر بتغيير دقيق وحاسم، فبفضل الروابط التي نجح في إقامتها مع جذور ماضيه استطاع ان يكتسب نوعا من القوة في الشكل واللغة والبناء الشعري أتاحت له ان يجرب الوسائل الجديدة ويتناول التطورات بقوة دائمة التجدد وان لم يكن متوجا بالنجاح دوما، وتاريخ الشعر العربي في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين تاريخ تجريب متواصل(3) يسعى الى اختراق صلادة النمط الثابت والمعمر للشعر العربي.

إن الشكل هو صورة الشئ الخارجية في مقابل المادة التي يتركب منها، وهو منطقيا العلاقة بين أقسام القياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون،

ويعرفونه في الفنون المحسوسة على أنه الإبانة الحجمية أو الخطية عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحددة له وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه، لذلك يتخذ الموضوع الواحد أشكالا في غاية التنوع تبعا للزمان والمكان ودواخل الفنان نفسه، ومن هنا عدّ المنظرون في علم الجمال أن دراسة خصائص الأشكال ومفاهيمها المتعددة هي دراسة منهجية لتاريخ الفن وتطوره ومذاهبه، غير أن الاتجاه العام في الإبانة عن الموضوع قد ينحصر في خطين أساسيين: الأول حيادي والثاني وجداني[4]، يقول كوليردج ان القصيدة تحتوي على العناصرنفسها التي يحتوي عليها تأليف نثري فلا بد ان يكون الفرق بينهما في الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر التي تحددها الغاية المختلفة لكليهما، وواضح أن المقصود بالغاية هنا هو الوظيفة، وهو يتحدث عن الشكل لقوله بوضوح، هذا فيما يتعلق بالشكل، ويعرف القصيدة بأنها عمل تتآزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضا ويسهم كل جزء فيه بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة[5]، فالشكل إذن هو حركة الفضاء الضابط لمجموعة من العناصر مترابطة في بنية، وتعرفه الدكتورة خالدة سعيد بأنه "حركة القصيدة وطرائق تكوينها وعلاقة أجزائها ببعض، وطبيعة الاصوات الداخلية فيها اهي متقابلة ام متتابعة أم متبلورة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة هذه الصور وابعادها وتراكيب هذه الصور"[6]. فهو طريقة تشكل النص الشعري لغة، وكيفيات احتوائه لتجربة المبدع والتعبير عن تلك التجربة بالطرائق التي تشير في اصولها الى جوهر رؤى الفنان الذي أبدع القصيدة وتوجهاته الفكرية والجمالية والوظيفية معا، لما بين الشكل والوظيفة من روابط حميمة تجعل من تطورهما معا أمرا مفروغا منه، فتطور الشكل الفني هو ناتج زخم ملح يحركه من الداخل، أي داخل الفن والفنان نفسه ومن

الخارج ،أي من انعطافات حياتية وثقافية ومجتمعية تدفعه الى التجاوز، ومع مغادرة الفن شكله القديم تغادر مضامينه ووظائفه مواقعها السابقة مؤازرة في تقدمها الشكل الجديد في تطوره ليكونا منسجمين في الإبداع الجديد، فليس في الشعر الحقيقي تجديد شكلي بحت لأنه لا انفصال بين شكل التعبير والرؤيا التي يحملها ذلك الشكل، فليس المضمون شيئا جاهزا يتناوله الشاعر ليضعه في شعره، لأن القصيدة مركب بنائي ينصهر فيه الشكل والمضمون في دفقة الإبداع، من هنا يصح القول إن شكل القصيدة هو مضمونها وان مضمونها هو شكلها كذلك[7]. ولما كان الشكل يتضمن الملفوظات والتشكلات الكلية للقصيدة فان التفاصيل التي ستضمنها هذه التشكلات تشمل حتما كل مكونات اللغة الشعرية من رموز وصور ومفارقات وأصوات وطرائق تدوين كذلك، فالشعر العربي عرف التدوين منذ العصر الجاهلي وقبل الإسلام بما لا يقل عن قرنين، دون أن تُعرف البدايات الحقيقية له حتى الآن إذ ليس المعقول أن يولد شعرٌ بهذا النضج في أمة من الأمم، وظل شكل هذا الشعر العمودي فاعلا ضمن العملية التداولية للشعر منذ ذلك العصر حتى اليوم، لكن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لم يتعرض لهزات التغيير والتطوير فقد ناله التطور باتساع المضامين وعمق الرؤى التي تعمل على تطور الأشكال بابتداع أشكال جديدة يوم بدأ الشاعر العربي يغادر تقاليده الصارمة الى منعطفات جديدة في التناول وطرائق التشكيل إذ عدل عن المقدمة الطللية وعن تنوع الموضوعات في القصيدة الواحدة وفجّر شبكة العلاقات القديمة سواء في التصوير او الايقاع جزءا وشطرا ونهكا، متطلعا نحو علاقات جديدة اكثر تعقيدا وميلا الى الغموض مما حدا بالنقاد الى وضع أسس نظرية عمود الشعر التي نحت الى توصيف سمات العمود القديم على يد نقاد في مقدمتهم المرزوقي، بدءا بشرف المعنى وجزالة اللفظة وجرسها وشروط

التشبيه، انتهاء بالبحر وقافيته ورويه، وبدأ يتشكل للشعر أعمدةٌ جديدة كان إبـداع أبي تمام على رأسها وظلت القصيدة تتطور في نزوعها الى التنوع، وكانت قمـة التطور التي شهدها شعرنا في تلك العصور هي تلك التي انبثقت عـن الموشـحات بالأندلس اذ طال التغيير كتلة تشكيلته التدوينية فقد تغير شكل القصيدة من ترسيمته النمطية الى ترسيمة جديدة تعتمد مصطلحات بنائية مستحدثة تطلبتهـا الانعطافـة النوعية الجديدة في هذا الفن حتى صرنا نقرأ المذهب والغصن والمطلـع ونقـرأ السمط والقفلة وغيرها، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات مرادفات وتعريفـات وفرها الازدهار الحضاري والمعرفي الذي شهده العصر، ومـع تجـاوز الركـود الحضاري الذي أعقب سقوط الدولة العباسية ومنذ بداية النهضة العربية مع دخول المطابع وحركة البعثات والترجمة، وبعدها في مطلع القرن العشرين نشطت حركة التغيير بحيوية شعر المهجر الشمالي ومدرسة أبولو وحواريـة الـديوان وجهـود شعراء كان لهم أثرهم في عملية التغيير، حيث بدت المحاولات التي ترمـي الـى التجديد واضحة وجادة حتى اكتملت الريادة بوعي في كـسر الـنمط العروضـي المستقر على الشطرين على يد نازك الملائكة والسياب والبياتي وشاذل طاقة وبلند الحيدري واكرم الوتري ورشيد ياسين ومحمود المحروق وعبـد الحلـيم اللاونـد وغيرهم ممن غفل البحث العلمي عن تأشير ريادتهم عبر حقبة كاملة، فقد تحـول الشكل التدويني والفضاء الطباعي والقرائي للشعر العربي الحديث من نمطية الكتلة القديمة الثابتة المنقسمة على قسمين متساويين في كل صفحة، ومعتمدة على نمـط البيت القائم على نظام عددي ثابت من التفعيلات الى كسر لذلك النظـام وتهـشيم لنسقه، إذ قامت القصيدة الجديدة على الحرية في عدد التفعيلات التي توزعها علـى الأسطر طبيعة مشاعر المبدع وحركة انفعالاته والدلالات التي يرمي اليها والتـي

تتشكل من خلال تجربة داخلية تنزع الى التحرر في التعبير عن ذاتها، إن تمركـز التغيير بالمستوى الايقاعي في القصيدة العربية الحديثة بدءا هو تأكيد على أهميـة هذا المستوى وجوهريته لأنه التشكيل الفني لدلالة النص الشعري، وبتغير الـشكل القديم وتوجه القصيدة الجديدة توجها أملاه تطور الحياة وسرعة ايقاعهـا وتوثـب حركيتها صار واضحا أن الشكل الشعري ليس كتلة لغوية تحمل مضامينها بطرائق هندسية خاصة، بل هو في الشعر الحق توظيف واع لحركية اللغة في تشكيل بنيـة الفن الذي تشتغل فيه، هذا الاشتغال الذي يهدف في جوهره الى تفجير طاقة اللغـة بما يوسع افق المعنى الذي أدى بعد حين إلى انفراط الدلالـة بـانفراط العلاقـات التقليدية بين الدال والمدلول، من هنا كان تطوره (الشكل) مع العصور امـرا فـي غاية الاهمية لأنه عنوان مواكبة الحياة ذاتها. ومن هنا كذلك دعا الرواد الى مغادرة الكلاسيكية وأركانها، حرصا على اهمية الالتفات من الموضوع الخـارجي نحـو الذات والتعبير عن دواخل النفس ومن ثم التحام الخارجي الحميم بالذاتي، مؤكـدين اهمية التغيير في الشكل واللغة وفي المواقف من مضامين الشعر، وبما أن تـشكيل القصيدة العام إنما يخضع لمجمل المكونات التي تعمل على بنائهـا مـن طرائـق تركيب وانتاج دلالة وفاعلية ايقاع، فان ثورة الشعر الحديث زعزعت البنية النمطية ليست الوزنية للقصيدة العربية حسب، بل وأشرعت أفقها علـى الانفتـاح الـدائم والتطور، ساعد على ذلك مرونة الذهنية العربية وقدرتها على التواصل مع الفنون والمعارف المعاصرة وأصالة المكون الشعري التراثي الذي يمتلك نزوعـا حيويـا نحو التجدد بما يؤكد أن التراث الاصيل لا يموت أبدا بل يتجلى تجليات مبهرة عبر العصور، وفي هذا المجال تقول الدكتورة سلمى الخضراء موازنة بـين التطـور الشعري في الغرب عنه في الشعر العربي "ان التجربة الشعرية التي حدثت عبـر

قرون عديدة في الغرب تتركز هنا في بضعة عقود حتى غدت الصورة الشاملة باهرة امام عين المراقب، فمن مرحلة بعث الكلاسيكية المحدثة الى الرومانسية ثم نحو الرمزية وبدرجة اقل نحو السريالية، وكان التجريب مستمرا ومتلاحقا في مجال الشكل وان لم يكن ناجحا على الدوام[8]، وهكذا عملت حيوية الحركات الشعرية المتعددة والمتتالية باطراد الى تلوين شعرية النص العربي من الجزء والشطر واستعمال البحور القصيرة والرباعية والموشح، ثم من تلوينات المهجر الى فعاليات الشعر المرسل والمختلط في النص الواحد، وتجربة فن البند وفنون النثر في مصر وسوريا ولبنان والعراق، كل ذلك مهد لميلاد مرحلة جديدة عملت بنجاح على تغيير الحساسية الشعرية العربية نحو حداثة في الاشكال والرؤى وطرائق التشكيل مما هيأ الجو لمواهب حقيقية أعطت وأغنت، ولحركة نقدية استطاعت بالرغم من كل الإشكاليات المحيطة بها أن تحرك الأجواء الثقافية فترة بعد أخرى وسط مد ثقافي ظل يقتحم الساحة بشدة آتيا من الغرب مع كل ما يحيط بقدومه من لبس في الساحة العربية.

(2)

الرائد في اللغة هو الذي يُرسَل في التماس الكلأ والنُجعة لقومه والجمع رواد، والرائد الذي يتقدم القوم يبصر لهم مساقط الغيث وأفضل المكان، ومن أمثالهم: الرائد لا يكذب أهله، لأنه ان لم يصدقهم فقد غرر بهم[9]، والرائد فنيا من يهتدي الى فن من الفنون او يطبع أصول مذهب من المذاهب او يختط أسلوبا معينا من الأساليب فيكون فيه قدوة لمن يأتي بعده ويسمى عمله ريادة[10]، من هنا سيكون بين الريادة بهذا المعنى والتجريب الموفق أواصر لا يمكن إغفالها، وقد لا ينحصر مفهوم الريادة بالسبق وانما تدخل في المفهوم عملية التطوير وتعميق مسار الجديد

الفني والقدرة على الاضافة والاثراء، فنازك الملائكة التي ثبتت ريادتها في كسر النمط بوعي تجديدي وتنظيري لا يقل عنها من امتلكوا وعي التجديد معها وعمقوا مسار الحداثة الشعرية بما أضافوا من تجارب وبإثرائهم طرائق التجديد بمواهب منفتحة ومرنة، فقد نضجت لحظة التغيير لديهم متوجهين معا الى احداث تلك الانعطافة في الشكل والرؤيا التي آن أوانها، فالفن لدى كثير من النقاد هو ابتداع اشكال تتجاذب علاقات وثيقة مع الرؤى.

إن من وظائف الشكل كما يقول جيروم استولنتز انه يضبط ادراك المشاهد/ المتلقي ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحا وموحدا في نظره، كما ان الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية وقدرتها التعبيرية وفضلا عن ذلك فإن التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية[11]. من هنا ندرك اهمية الشكل في الفن/ الشعر بوصفه المدرك الحسي المعبر عن مجمل المشاعر التي تحتدم عبر تجربة الفنان الداخلية، ولذلك فان انعطافته او تجاوزه لذاته او تطوره أمر بغاية الأهمية لأنه يعبر عن انعطافة التجربة الكلية التي يشكلها، ولذلك أحيطت قضية التجديد من البيت العمودي الى التفعيلة باهتمام نقدي اقتصر أولا على تنظير مبدعته الملائكة التي اول فصلت القول في قضية القصيدة الجديدة أول الأمر، وتلاها تنظير شعراء آخرين كانوا في الحلقة الريادية الأولى اذ سجلوا في مقدمات دواوينهم اهمية الشكل الجديد ودواعيه وهم السياب وشاذل طاقة، وكثر الحديث النقدي فيما بعد عن هذه الانعطافة الشكلية سلبا وايجابا لكن النهاية حُسمت لصالح قصيدة التفعيلة المصطلح للذي ساد أخيرا والذي يؤكد على القضية الشكلية برأي بعضهم بينما يرمي مصطلح الشعر الحر الذي أطلقته نازك الملائكة الى تأكيد حرية الشكل والمضمون معا[12]، وانطلقت

الحركة الجديدة من العراق الى سائر أقطار الوطن العربي التي كانت أجواؤها هي الأخرى مهيأة للتغيير، وسار فيها الابداع نحو نضج في الطرائق والأساليب حسب مواهب الشعراء، ولكن بالرغم من استقرار النقد بشكل عام على أهمية مشروع شعر التفعيلة وضرورة الانعطافة التي جاء بها وأهميتها فانه ما يزال هناك من يشكك في عدّ ذلك التجديد امتيازا، وينتقد الذين تنافسوا في السبق اليه، وعدّ من مظاهر ما سماه خلطا في هذا الميدان نشوء أحكام ومفهومات خاطئة وقاصرة حول معنى التجديد، ويواصل ادونيس مؤكدا ان هذا التجديد الشكلي كان نوعا آخر من صناعة التفعيلة التي تفصل بين ما سمته المبنى //الشكل، وما سمته المعنى// المضمون، وهذه صناعة لذاتها، وكل صناعة لذاتها هي في الشعر شكل من اشكال الانحطاط، لان التجديد كل لا يتجزأ وكل كلام عليه عن هذا الشاعر أو ذاك يفترض الكلام حول ثلاث قضايا:

1- مدى الجدة في رؤياه.

2- مدى تغير مفهوم الشعر في نتاجه عما كان سائدا قبله.

3- مدى تأثيره في الكتابة الشعرية.

ويختتم أدونيس آراءه في قضية الحركة الشعرية الجديدة والريادة فيها مؤكدا أن ما سمي بالتجديد الشكلي لم يكن تجديدا حتى في الشكل، وإنما كان استطرادا لما قبله مما يوحي بمدى القصور في معظم الدراسات النقدية التي كتبت حول ذلك، بل مدى عقمها[13]. وهذا الكلام يجري على عادة أدونيس في إطلاق أحكام قد يناقضها في حوار لاحق، إذ كيف له وهو الباحث الحركي والناقد الذي أخذ على عاتقه استفزاز المؤسسات التقليدية في الثقافة العربية أن ينكر روح التجديد في هذه الحركة وينسى أنها ليست مجرد استطراد لما قبلها وأن جهودا مضنية كانت قد

بُذلت من قبل المبدعين العرب السابقين لها من اجل كسر الجدار القائم بين التراث الشعري القديم بكل رسوخه في الذات العربية وبين الانفتاح علـــى آفـــاق الإبـــداع الجديدة للتحرك خارج أسوار الفضاء القديم غير منفصلين عن جذور البؤر المتألقة فيه، وكيف له أن ينسى التدليل على كلامه بأمثلة من قلب الحركة الجديـــدة نفـــسها ليؤكد عدم قدرتهم على تحقيق الجدة التي طرحها، وهو الذي كتب بشعر التفعيلـــة على طريقتهم دواوين مهمة، ولم يحاور مفهومه للشكل الذي هو مصطلح بنائي مهم في كل الفنون، وهل يرى ادونيس ألا فرق أبدا بين شكل الشطرين العمودي وبـــين قصيدة التفعيلة لو غضضنا النظر عن مستوى المتون والفضاءات الطباعيـــة ومـــا ينتج عنها من ايقاعات بصرية ترقى الى دلالات جديدة هي الأخرى، ومـــاذا عـــن معايير الجدة الثلاثة التي وصفها، إن لفي قراءة شعر الرواد قـــراءة متأنيـــة أدلـــةً واضحة على مشروع جدة يطلع من تجربة غضة تعلن عن نفسها بثقة وسط قلة من المؤيدين وجموع من المعارضين، وهذه الثقة هي التي كتبت للتجربة الاســـتمرار والتواصل، وجعلت باب التجريب متاحا لفعاليات اخرى أعلنت عن نفسها وشـــيكا، وهذا ما وجدناه في شعر الرواد الأوائل الذين مهدوا للطريقة الجديدة في الكتابـــة، ويؤكد فردريك شليجل أن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلا جديدا من الشعر[14]، مما يؤكد أهمية ما يعبر عنه الشكل، على أن أدونيس على حـــق فـــي رفض شكل جديد لا ينبثق عن رؤى جديدة لان ذلك هو المغالطة بعينها، فمشروع أبي تمام العباسي انطلق في تجربته الشعرية من رؤية أن الشعر نوع مـــن خلـــق العالم باللغة مشبها العلاقة بين الشاعر والكلمة بالعلاقة بين عاشقين، وفعل الـــشعر بالفعل الجنسي متجها بطاقته الى تدمير واختراق بنية اللغة الشعرية ذاتهـــا، حيـــث

تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث من أجل خلق عالم جديـد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل[15].

من هنا كان الصراع حادا بين فريقي عمود الشعر القديم والمتعصبين له وبين رواد تلك المرحلة الذين ثاروا بما يمتلكون من طاقة إبداعية على النهج القديم فـي انتاج الرؤى والدلالات، والذي يتمظهر في طرائق تشكيل الـصور والاسـتعارات والمفارقات وأنواع المجاز وفي تأثيث علم المعاني وتلوين الايقـاع، وعليـه فـان الرواد في اي حركة شعرية او فنية او علمية هم الأوائل في ارتياد ذلك الميـدان، وهم الطليعة التي تقدمت على من سواها وسبقت أقرانها في جيلها بـشق طرائـق الجدة وتمهيدها لأهل الأدب والفن والعلم والمعرفة، تحفزهم علـى ذلـك مواهـب مقتدرة ومعارف مرنة ورؤى حضارية منفتحة وفكر متوقد ومزاج يـدرك أهميـة التواصل مع الحياة التي لا يستقر لها قرار، فهي في عراك دائم وتغير مستمر لأن السعي الى الأمام هو ديدنها، وحركية الإقدام سمتها، ذلك ان الثبوت هو سمة الموت في الحياة، وما دامت حركية الفن والادب مرتبطة بحركية الحيـاة فـان التطـور سيزداد اطرادا مع انفجار ايقاع الحياة المعاصرة، ولذلك فإن تأشير الريادة الزمنية لم يعد يعني الكثير لدى عدد من النقاد لا ينظرون الى تحديد زمنها بوصفه إشكالية ما لأنها صارت في نظرهم كامنة في صميم النص وليس في زمـن كتابتـه، وأن الرائد هو ذلك الفنان القادر على تأصيل قضية التجديد وتعميق مـسارها، والعمـل على التواصل معها في تطور وجدل مستمرين.

لقد كان رواد شعر التفعيلة يجتازون لحظة حضارية بالغـة الأهميـة حينمـا تفوقوا فعلا على اجتياز حاجز الزمن وصرحه الصلد متمثلا بالشطرين .. الى أفق اوسع وأكثر تشعبا وتلوينا، على ان اي شكل جديد في الفن لا يعني إلغاء الـشكل

السابق ولا الوقوف بديلا كاملا له، بل هو خيار جديد يقتضيه التطور وتقتضيه الحياة وتستوجبه حيوية الفن وثراؤه وما حضور النموذج العمودي الى جانب شعر التفعيلة مع قصيدة النثر والنص المفتوح ونص الومضة والنص الطويل والنص المتداخل الا مشهد حي يشير الى امكانية التعايش والتحاور بين الاشكال في الاداب والفنون.

لقد حقق الشعراء العراقيون الرواد تحولا نوعيا في القصيدة العربية منتصف القرن الماضي وحظيت الشاعرة نازك الملائكة والسياب والبياتي وربما الحيدري باهتمام يستحقونه دون زميلهم شاذل طاقة الذي عده بعضهم رائدا منسيا والذي تؤكد اوراقه الاولى وعيه المبكر بالحداثة الشعرية ذلك ان مقدمته التي كتبها لديوانه الاول (المساء الاخير 1950) تدل على ذلك، فهي تنطوي كما يشير الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد على الكثير من المنطلقات والرؤى والافكار التي تعبر عن وعي متقدم بالحداثة دفعه للذهاب الى منطقة التنظير والدفاع العلمي المحسوب عن خصوصيات النموذج وابعاده الفنية انطلاقا من مستويات ذاتية تخص المبدع اذ يصف النموذج بتماهيه مع جوهر فاعليته الانسانية واخرى تتعلق بقضايا خارجة عن الذات، واول هذه المستويات هو المستوى السوسيولوجي المتعلق بحياة الشاعر كون الحالة الابداعية تشتغل على البعد الباطني لذات المبدع والمستوى الثاني هو المستوى العاطفي المنطلق من وعي اللحظة الشعرية والعمل على توفير مفاتيحها تحقيقا لفاعلية تداولية اكبر مع خصوصيات النموذج، أما المستوى الثالث فهو المستوى الحلمي الذي يلعب على التخييل، ويواصل الدكتور صابر وقوفه عند ريادة الشاعرشاذل طاقة النقدية ووعيه التجديدي ولا سيما فيما جاء بهذه المقدمة حيث يؤكد منطلقاتها التجديدية المبكرة[16]:

1- تقدم وعيه الفني بالنموذج الجديد ودقة اهتمامه بالمصطلح الذي طرحه (نسق منطلق) وقدرته على تشخيص سماته وأصوله من خلال وعيه بالموروث.

2- ثقته العالية بهذا الوعي وانطلاقه منه في تقييم نصوصه الشعرية ودفاعه العلمي عن خصوصيات النموذج وأبعاده الفنية، فقد انطلق في تقديم نموذجه من مستويات ذاتية تخص المبدع وأخرى تتعلق بالعناصر الخارجة عنه واول هذه المستويات هو المستوى الموضوعي، السوسيولوجي إذ يوفر للمتلقي مجالا حميما للقراءة، ثم المستوى العاطفي المتعلق باللحظة الشعرية الخاصة بالمبدع، فالمستوى الحلمي الذي يتناسب وإدراكه أن العمل الشعري عمل في الأبهام.

3- دقة وعيه بمستوى المختصين بالأدب في زمنه ومدى استعدادهم لقبول الجديد.

4- انه تجاوز النظر للحداثة الشعرية على أنها حداثة أدبية محض الى كونها ظاهرة ثقافية من خلال عكس وعيه الثقافي على جوهر الفعل الحداثي.

5- دخوله في حواره مع الابداع في تلك المقدمة مستوى جديدا هو المستوى التداولي حين تعرض لخسارة فن الشعر في منطقة القراءة والتلقي وهي تُداهم بإشكاليات الحياة الأخرى، لكنه يظل متفائلا بانتصار الجديد واستمراره، وقد أكد الزمن صحة توقعاته وصدق قراءته للمشهد الأبداعي العربي.

6- اهتمامه بالمستوى الوظيفي للشعر وفي تحقيق الذائقة الجمالية مؤكدا ضرورة احتفاظه بفنيته وسموه على المباشرة والسطحية قصد الاضطلاع

بمهمات اصلاحية لا علاقة لها بجوهر الأبداع مما يجعل شاذل طاقة أحد أهم الرواد لأنه يقوم بمهمة تاريخية حضارية أدبية يعرف ما يتصل بها من تفاصيل ويعيها وعيا كليا وشاملا. فهو يؤكد أن الشعر يجب أن يبقى شعرا وأن وظيفته الأولى هي وظيفة فنية جمالية تدمج وظائف أخرى وهذا ما يتلاءم مع جوهر الحداثة.

7- اهتمامه بأهمية دور القارئ بوصفه الشريك في عملية الأبداع فهو يطرح في هذا الميدان آراءً متقدمة وأفكارا مبكرة في نظريات القراءة والتلقي والتواصل الأدبي تقترب في إشاراتها مما طرحته النظريات الحديثة فهو يحاور لحظة اللقاء بين المبدع والمتلقي وضرورة كسر توقع الثاني من خلال التشكيل المغاير والنموذج البنائي الجديد.

ويؤكد ماجد السامرائي أن كتابة تاريخ مكتمل لحركة الشعر العربي الحديث تقتضي حضور شاذل طاقة شاعرا مجددا وصاحب تفكير تجديدي متقدم في مرحلته وان مكانته الريادية لم ينصفها المؤرخون لتلك الحركة كما كان ينبغي لها ان تنصف، فمقدمة شاذل لديوانه (المساء الاخير) حسب ماجد السامرائي يجب ان توضع مع مقدمة نازك والسياب في سياق تاريخي وفني واحد لان هذه المقدمات الثلاث تشتغل في ميدان واحد يعمل على دعوة الشعراء الى ارتياد آفاق جديدة في عملهم الشعري يتضمن تجديد رؤيتهم للشعر والعالم وتطوير البناء الفني لقصيدتهم والخروج بالتعبير الشعري من محدوديته التقليدية، وكانت تلك المقدمات تزحزح باب الركود والسكينة الطاغية على الفكر والشعر كما كانت هي الاساس الفعلي الذي بنى المجددون عليه رؤيتهم الشعرية التجديدية ممثلين بذلك مرحلة مهمة من

مراحل تطور القصيدة العربية مما يجعل الشاعر شاذل طاقة في السياق التأسيسي لهذه المرحلة الحداثية انطلاقا من مسألتين:

الأولى: حضوره التجديدي المبكر بوصفه واحدا من جيل الرواد أخذت قصيدته السياق التطوري نفسه الذي أخذته قصائد من يليه وهو ما يعني اتصاله بالقصيدة الجديدة اتصالا كليا ومباشرا فنا تعبيريا ومشكلات فنية وإطارا موضوعيا.

والثانية: ارادة التغيير وحماسه للتجديد الذي أخذ بعدين، فنيا على مستوى القصيدة بوصفها بناء تعبيريا، وواقعيا في مستوى توجهاتها الى الانسان والمجتمع بما حملت من روح تغييرية ذات نزوع تاريخي واضح[17]، مما حقق له انسجاما بين موقفيه الفني والانساني، ذلك ان كلا الموقفين كانا ينطلقان من موقف واحد هو الموقف الثوري الهادف الى زعزعة التخلف واجتثاث القبح وتحريك السكونية من اجل تحقق الجمال واشعال قناديل الحرية في عالم لا تتكسر فيه روح الانسان ولا تنطفئ شموس احلامه.

شاذل طاقة....إنسانا وشاعرا:

(1)

رحلة قصيرة – متأنية ..

في مدينة الموصل التاريخية، نينوى عاصمة الدولة الأشورية الممتدة عبر الزم آلاف الأعوام، ولد الشاعر شاذل طاقة في الثامن والعشرين من نيسان عام 1929 لوالد متعلم حرص على تعليم ولده البكر اذ لم يكن التعليم فعلا شائعا ولا ميسورا للجميع، وهكذا أكمل الصبي دراسته الابتدائية في المدرسة الخزرجية للبنين والمتوسطة في الشرقية أما إكمال دراسته للمرحلة التالية فكان في الاعدادية المركزية، وكل هذه المدارس من المؤسسات العلمية العريقة الرائدة في المدينة، وكان الطالب مشاركا فاعلاً في النشرات التي بدأ ينشر قصائده ومقالاته فيها، درّسه في هذه المرحلة استاذه الشاعر ذنون شهاب الذي كان يؤكد شعرية شاذل، فقد نشر له نصوصا في مجلة الجزيرة التي كانت يومها مطمح الشعراء الشباب، وقد كتب شاذل في تلك المرحلة المبكرة من عمره بين عامي 1943 – 1944 ديوانا لم ينشر منه شيئا، عنوانه (نفثات الفؤاد) أو (آمال وآلام) أهداه إلى حبيبته، كما قرأ في مرحلة مبكرة ديوان قريبه الشاعر حسن البزاز.

مات الوالد على حين غرة وشاذل ما زال في طور الدراسة مما ألقى على كاهله مسؤوليات لم يكن قد آن أوانها، لكن هذه المسؤوليات لم تثن الفتى عن عزمه العلمي فقد واصل دراسته الجامعية في بغداد ملتحقا عام 1947 بدار المعلمين العالية[18] التي صار اسمها كلية التربية فيما بعد، هذه الكلية التي كانت بؤرة الشباب الواعي من كل الاتجاهات، وبغداد كانت مركز التوهج بمشاعر الغضب

الدائم ضد أنظمة الحكم التابعة وضد الأصابع الأجنبية ومصالحها التي تتلاعب بمصير الوطن وأهله.

لقد اتسمت المرحلة التي عاشها الشاعر من مولده حتى دراسته الجامعية بالتوتر الشديد الناجم عن كون المرحلة تمتد بين حربين كونيتين اتخذت من منطقة الوطن العربي ممرا يعبر منه المتحاربون وهدفا للتقسيم والاقتسام ونهب الثروات ،يضاف الى ذلك على المستوى المحلي انفجار ثورة مايس عام 1941 ضد الخضوع للاستعمار والعملاء والحلفاء وضد المخططات التي ترسم لأحكام الشباك حول المنطقة العربية وانتهت هذه المخططات بكارثة العرب الكبرى في احتلال فلسطين وتشريد أهلها وبناء دولة الكيان الصهيوني، دولة وظيفية تعمل لحساب إستراتيجية أمريكية واضحة المعالم والأهداف، وقد أدت هذه الظروف الدموية التي اجتاحت العالم وناسه من مطلع القرن الماضي حتى منتصفه إلى ظهور مذاهب أدبية وفنية ومنهجيات شتى بدأ بعضها برفض واقع العنف والدم ودعا آخرون إلى أدب العبث وكرس غيرهم السريالية مذهبا للتعبير عن غير المعقول الذي كان يتلاعب بحياة الإنسان ومصيره بحيث لم يعد العقل قادرا على المواجهة والتعبير مما دفعهم الى الدعوة لخلق قيم فنية جديدة ترفض علم الجمال الذي كان قائما على معطيات الفلسفة المادية ووجدوا في نداءات السريالية ما يتطابق مع مزاجهم الفكري والعقلي في السمو فوق الواقع والسعي إلى التعبير عن الظواهر الحياتية للإنسان تعبيرا موحيا يلائم بين الحياة بوصفها منطلقا للتجربة الأنسانية والشعر، ووعدوا بتحديد مبدئي للفن والسياسة والحياة والأخلاق والوجود المعيش فكانت مراميهم نزوعا الى تغيير كل شئ وحلما بثورة عارمة[19].

في هذه المرحلة التي كانت أصداؤها تصل الى الأجواء الثقافية العربية دشن شاذل طاقة دخوله إلى الجامعة، ولقد كانت الحياة الجامعية وما تزال نقلة نوعية في حياة الشباب وهكذا كانت في حياة شاعرنا، فقد التقى فيها برواد الشعر العربي وتبادل معهم حوار الأدب والفن والشعر.. بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وسليمان العيسى ولميعة عباس عمارة، فقد كان البياتي زميل مرحلته الدراسية بينما تقدم عليهما السياب بسنة واحدة ويروي البياتي أنهم الثلاثة كانوا يقرأون على بعضهم نتاجهم الشعري، وكان ذلك تعبيرا عن حوارية التجارب الشعرية الأولى التي أنتجوها في مرحلة انعطافة الشعر العربي نحو الحداثة في العراق، تلك الانعطافة التي امتدت لتأخذ مداها على طول الوطن العربي ولتحقق عمقا وصدى شموليا في الثقافة العربية[20].

بعد تخرجه من الجامعة عاد إلى مدينة الموصل مدرسا للأدب العربي متحمسا للتجديد الشعري ومحرضا على الثورة في كل المجالات، سياسيا واجتماعيا وثقافيا كما جذب إليه الشباب الواعين، في ذلك الحين أصدر ديوانه الأول" المساء الأخير" عام 1950 الذي قدم له بنفسه مدافعا عن الحركة الشعرية الجديدة مطلقا على الشعر الجديد الذي كتبه مصطلح (الشعر المنطلق)[21] الذي أطلقت عليه نازك الشعر الحر، ثم استقر فيما بعد استقرارا نسبيا على مصطلح شعر التفعيلة.

وبعد ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 انتقل للعمل في الإذاعة وبعدها في ديوان وزارة الإرشاد ثم تولى بعد ثورة الرابع عشر من رمضان منصب المدير العام لوكالة الأنباء العراقية وقد أصدر عام 1963 ديوانه الشعري الموسوم (ثم مات الليل) لكن الحياة عادت لتظلم مرة اخرى على الشاعر في تشرين الثاني عام 1963 حيث فصل من عمله وعانى من البطالة التي عمل خلالها في شركة

التامين العراقية، وكان يلعب دورا قياديا في جمعية الكتاب والمـؤلفين العـراقيين حيث ترك بابه مفتوحا للمثقفين التقدميين وللحوارات الثرية التي كانت تجري معه كما مارس بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967 دوره القيادي في معالجة الهبوط المعنوي ومشاعر الإحباط واليأس التي لحقت بالأمة محرضا باتجاه تنشيط الإرادة وبناء الثقة من جديد، اذ القى في هذه المرحلة القاسية محاضـرة حـول الاعـلام والمعركة صدرت بعد ثورة تموز 1968 بكتاب عن وزارة الاعلام.

بعد عام 1968 صدر ديوانه (الأعور الدجال والغرباء) وعين بعد ثورة تموز وكيلا لوزارة الاعلام ثم في شباط 1969 سفيرا في ديوان وزارة الخارجية بعـدها انتقل سفيرا للجمهورية العراقية لدى الاتحاد السوفيتي، وبعد سنتين عـين وكـيلا لوزارة الخارجية وفي 23 حزيران 1974 عين وزيرا لخارجية العراق الذي مثله مبعوثا من رئيس الجمهورية آنذاك الى الرئيسين الليبي والجزائري.

وفي التاسع من تشرين الاول 1974 ألقى خطابا مفصلا أمام الجمعية العامـة للامم المتحدة رئيسا للوفد العراقي، حيث تضمن الخطاب توضيحا لسياسة وطنـه العراق، طارحا مواقفه وستراتيجياته، وفي صباح 20 تشرين الاول 1974 أغمض الرجل المهذب في الرباط على طرف الجناح الغربي للوطن العربي الذي افتداه[22]، أغمض بشكل مفاجئ بعيدا عن متاعب المـرض وضوضـاء أجهـزة الإنعـاش ومحاولات الأطباء.

(2)

المراحل الفنية لشعر شاذل:

لاشك إن للنص علاقة وثيقة بمجمل الظروف والسياقات التي يُنتج بين ظهرانيها، ذلك ان بينه وبين تلك السياقات التي تنتجه علاقة انسجام تنسق والسياق الثقافي العام الذي يتصل بالتاريخ والقانون والدين والأدب وحركة الفن، ولابد من مراعاة ذلك خلال دراسة الأشكال الفنية ضمن منظومة الثقافة والتاريخ التي يتشكل منها النص[23].

لقد اختلف الباحثون في تقسيم شعر شاذل على مراحل، فمنهم من قسمه على ثلاث مراحل: رومانسية وواقعية وثالثة هي مرحلة الرمز والأسطورة وصاحب هذا التقسيم يؤكد بدءا انه لا توجد حواجز قاطعة تفصل تلك المراحل الواحدة عن الأخرى فصلا حاسما وإنما كانت المرحلة الجديدة تتخلق من المرحلة التي سبقتها على نحو هادئ[24].

لقد شهدت الفترة 47-50 تأجج الروح الرومانسية في العراق، وكان من ابرز الموضوعات الرومانسية التي تناولها الشاعر في هذه المرحلة على عادة الرومانسيين موضوعات الحب والحزن والطبيعة ومجابهة أعباء قيود التخلف وأسئلة المصير: الموت وعذابات الفقدان والتمرد على الواقع البائس والصراع المصيري المتأجج في القضايا الوطنية والقومية ومواجهة الاستعمار وبؤس الأنظمة الحاكمة.

وإذ تمثلت المرحلة الرومانسية بديوان شاعرنا الأول ومجموعة قصائد غير صالحة للنشر التي أصدرها مع ثلاثة من زملائه[25]، فان المرحلة الواقعية تمثلت بديوانه الثاني (ثم مات الليل)، وامتازت بخروج الشاعر من شرنقة الذاتية التي

كانت الرومانسية قد كبلت بها الشعراء إذ استوعب طبيعة المرحلة الجديدة عقلا وقلبا واستجاب لمتطلباتها حياتيا وفنيا، ودفع ثمن ذلك الانتماء لقضايا وطنه وشعبه سجنا واضطهادا وتشردا، لقد صار يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين[26]، ولذلك صار شعره معبرا عن قضاياهم ألما وأملا وتطلعات. ويتداخل في هذه المرحلة الحس القومي بالديني، وتنهض القضايا القومية حارة عاصفة: فلسطين والجزائر ومجازر الوطن في الموصل وانتكاسات الثورة في العراق ويتوجه النداء إلى الأنبياء والشهداء والمناضلين، لكن الشاعر يظل حالما بالانفراج الذي ستأتي به الثورة التي ظل مخلصا لاهدافها .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الرمز والأسطورة التي يمثلها ديوانه (الأعور الدجال والغرباء -1969) وهي المرحلة الأكثر نضجا سواء في الفكر الذي طرحته أم على المستوى الفني الذي حققته عبر نصوص الديوان التي عدت إضافة مهمة عملت على تعميق وعي الشاعر واستلهامه الرمز التاريخي والاهتمام الأعمق بالواقع الذي لم يعد هماً وطنيا منعزلا، وإنما صار قضية كبرى يؤكدها الشاعر في همومه القومية والإنسانية[27]. ويرى ماجد السامرائي أن التوجه الشعري لشاذل اذا كان قد تمثل في ديوانيه (المساء الاخير) و(ثم مات الليل) فانه في ديوانه الثالث (الاعور الدجال والغرباء 1969) قد تجلت صورته الاكثر تطورا، كاشفا عن شئ غير يسير من خصوصية التجربة التي نحا فيها منحىً رمزيا ذا منزعين، الاول محلي بيئي، والثاني عربي اسلامي ذو دلالة وجودية شاملة. ويؤكد السامرائي ان شاذلا قد تمكن في هذا الديوان من إقامة النظام الكلي لقصيدته من خلال:

1- العلاقة العضوية بين اللغة والرمز، بما يجعل منهما قيمة شعرية جعلت قصيدته في هذا لديوان متميزة بتعبيرها وبالرؤيا التي ينسجها وبالمقومات الرمزية والاسطورية فيها.

2- جمع وجوه الرؤية الشعرية ووضعها ضمن تقابلات رمزية متوافقة اومتقاطعة تقاطع صراع مستمد من المكونات الفكرية لرؤيته ورؤاه معا.

3- ومن خلال هذه الرؤية للعالم التي تعني بحسب لوسيان جولدمان الكيفية التي يحس بها وينظر الى واقع معين او هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقيق النتاج الادبي او الفني، من خلال تلك الرؤيا تحقق لدى شاذل ذلك التلاحم الحاصل في العملية الابداعية بين الأحاسيس الفعلية والانفعالية والثقافية[28].

ويقسّم الدكتور مالك المطلبي مراحله الشعرية على ثلاث مراحل الأولى يطلق عليها التمهيدية متمثلة بديوانه الأول الذي كرسه رائدا مجددا، والثانية المرحلة السيابية مجسدة بديوان (ثم مات الليل) الذي بدا فيه متأثرا بالسياب لغة وشكلا وبناء، أما المرحلة الثالثة فقد أطلق عليها مرحلة الرمز والأسطورة متمثلة بمجموعته الشعرية (الأعور الدجال والغرباء) إذ لم تعد القصيدة لديه مجرد شكل وافكار بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها[29].

وترى هذه الدراسة أن الفصل بين الديوانين الثاني والثالث لم يكن فصلا متسما بالدقة، لأنه لم يكن قائما على أسس فنية حاسمة، وان العملين الأول والثاني متمثلين بـ(المساء الأخير) و(قصائد غير صالحة للنشر) في المجموعة المشتركة هما المرحلة الأولى التي يمكن عدها مرحلة تمهيدية استجابت لانفعالات ذات شابة عاشت فقدانا مبكرا، وحملت مسؤولية كبيرة قبل اوان احتمال الشدائد مما جعل

النص الشعري لتلك المرحلة مستجيبا للانفعال معبرا عن الذات فضلا عن وعــي تجديدي ونقدي مبكر، اما الديوانان الأخران فهما امتداد لتجربة خرجت من افقهــا الخاص منتمية الى قضية اكبر ومن خلال النضال ومكابداته عبرت القصيدة عــن معاناة جديدة مستجيبة لشروطها الفنية الأوسع أفقا والأكثر عمقا وحيوية.

ونحا الشاعر راضي مهدي السعيد في دراسته إلى تقسيم شعر الشاعر علــى أربع خطوات: الأولى سماها البداية المبكرة والثانية التواصل والانجــاز، والثالثــة التوهج والتميز وسمى الرابعة خطوة النهاية، المدار والمرسى، مؤكدا عبر دراسته ان شاذل طاقة كان على تماس شديد مع الحلقة التجديدية الاولى في دار المعلمــين العالية عام 1947، عام المخاض والتجربة الصعبة اذ سار شاذل بقوة وحماس في دروب التجديد شاعرا طليعيا وداعيا الى التجديد في كل ندوة وجلسة وحــديث[30]. والملاحظ على هذه الخطوات التي اختطها السعيد لشعر طاقة أنها لم تتح منحى فنيا في تأشير سمات كل مرحلة وإنما نحت منحى ثقافيا مضمونيا في حوارها لعلاقــة كل مرحلة بالتطور الثقافي للشاعر وبتطلعاته الحداثية في التأسيس لقصيدة عربيــة تنطلق في براري الحرية نابضة بالحياة، عارمة بالحلم، وخالصة من التبعية والقيد والركود.

الشعر بين السياسة والفن ..

ليس غريبا على الشعراء الذين ينتمون لقضايا أوطانهم أو لاختيارات إنسانية هادفة اهتمامهم بالهم السياسي عبر مشروعهم الإبداعي وسيكون هذا الهم رافدا من روافد المشروع الفني ما دام متوفرا على شرطه الحميم في نبض الانتماء الصادق للإنسان ولقضيته العادلة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فان هذا الأمر يتطلب هيمنة الشعري والجمالي على السياسي بحيث يكون قادرا على احتوائه والسيطرة على صوته الذي يجب ألا يعلو على صوت الشعر ليظل الكلام شعرا وليس قولا سياسيا، شعرا يمنحه الهم السياسي الوطني والقومي نبضا يزيده حركة وحيوية. لقد أدركت جوليا كرستيفا أهمية الايدولوجيا في النص من خلال تأكيدها أن هناك علاقة جدلية بين النص الأدبي وباقي الأنظمة الأخرى غير اللسانية كالايديولوجيا والثقافة والتاريخ وعدت التناص هو الوسيط الذي يجمع النص الأدبي وباقي العناصر الخارجة عنه عن طريق ذلك التقاطع التنظيمي في المتتالية السميوطيقية وهو ما تسميه بالايديوليجم الذي يسري في بنية النص ويعطيه نسقيته التاريخية والاجتماعية، فالايديولوجي لا يفهم في نظرها الا داخل العمل الفني كما ان العمل الفني لا يضبط الا في اطار النص الكبير الذي هو الثقافة والايديولوجيا والمجتمع[1]. فالأدب لا يتكلم عن ذاته بذاته ولكنه يتكلم ايضا عن شئ آخر.. ...لكن النص الأدبي خلال هذا الكلام يمارس سلطته بفعل خصوصيته في التخييل والأسلبة مثلا، وقد لا يحافظ على البنية الأصلية للواقع المرجعي لكنه لا يمحوه ولا يقتله وانما يعيد إنتاجه في افق فاعلية دلالية جديدة[2].

ولعل احتدام تجربة شاعرنا السياسية بأحداث مهمة وتأثيرات ساخنة هو الذي وفر لقصيدته حرارة التجربة، تلك الحرارة التي تختلف عن مفهوم الانفعال

السياسي السريع والمتوتر باتجاه هدف وقتي، إنما المقصود بحرارة التجربة هنا هو اتصالها بعمق الحدث وإشعاعها الهادئ على المحيط ، وعلى البنية السطحية للنص مما يعطي المتلقي درجة أعلى في الاقتناع واستقبالا أكثر مرونة للحالة الإنسانية التي تتقبل الحدث التاريخي نابضا في التجربة الذاتية في سياق القصيدة ذات الموضوع السياسي ..(3)

إن ما يلوح من تناقض بين التجربتين الأيديولوجية والفنية هو تناقض له ما يبرره، فالأولى تجربة محددة بخطوط وأطر وأنظمة ضابطة لا تتعداها إلى الخارج، أما الثانية فهي تجربة تنزع دوما الى كسر الأطر والأسوار التي تعمل على الحد من انطلاقها ، إنها تجربة ذات نزوع دائم نحو المطلق واللا محدود، لكن هذا التناقض ما يلبث أن يزول حينما تعركه موهبة متمكنة من إدراج الايدولوجي في صميم الفني القادر على الاحتواء والهيمنة، حينها يتمكن الشاعر من أداء اهتماماته الجمالية بطريقة من الأداء الفردي حميمة ومفعمة، أي ان الموضوع العام يستطيع أن يتحول عبر طريقة الشاعر في الأداء إلى موضوع شخصي حميم ..(4)

وإذا كانت اللغة هي حاملة فكر الأمة وضابطة إيقاع اشتغالاته، فانها تشكل لدى بعض المفكرين الحقيقة المرجعية الأولى في تكوين الخطاب الأدبي مما يشكل جدلا بين اللغة بوصفها مرجعا او حاملة لمرجع سوسيولوجي في الإنتاج الأدبي وبين اللغة بوصفها طاقة تعبيرية كامنة يشغلها هذا الإنتاج ويتبنين من خلالها، بيد أن الأدب ليس لغة حسب، وليس هو ذلك الفكر الذي تحمله اللغة فقط، بل هو اللغة وما تحمله مصنّعين، وفرقٌ كبيرٌ بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع، ولذلك ينبغي التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة

في الانتاج الادبي وبين مفهوم التصيص الذي يبحث تمثلاته وينظر الى مرجعيتــه بوصفها حقيقة محايثة او مكونا بنائيا فيه[5].

وفي إطار الحديث عن السياسي والفني الإبداعي في شعر شاذل طاقــة لــن أتوخى الحذر وأنا أقف أمام آراء متناقضة، أو على الأصح متباينة في الحكم على الفضاء الذي ركز فيه اهتمامه بالدرجة الأولى، والذي كان انشغاله منصبا عليــه: شعره أولا، أم القضايا السياسية المهمة التي لاشك أنها استحوذت على زمنه فــي أوج نضجه الفكري والفني والنضالي لاسيما وانه كان مناضلا ومدرســا وموظفــا ومطاردا ومسجونا ومسؤول أسرة، ثم كان المسؤول الأول أخيرا في وزارة تعــد مهامها من اخطر المهام الوطنية في زمن كان فيه العــراق محاطــا بكثيــر مــن المخططات العدوانية وذات الأهداف المشبوهة، كيف للشعر إذن أن يكون في الخط الأول من دائرة الاهتمام، والسياسة وجع، والشعر جهد ومكابدة، والمناصب القيادية مسؤولية ومتابعة والتزام، ولا أشك من خلال عودتي لشعر الــشاعر أن الموهبــة الشعرية التي كانت تزخر في صميمه وتموج في جنباته هي اكبــر مــن المنجــز المتحقق شعرا على أهميته، ذلك أنها موهبة منفتحة على التجديد لكنها لم تجد زمنها الذي يمنحها فرصة التفتح التام ،إنها موهبة تمتلك وعيا حقق في زمن مبكــر مــا صار سمة إبداعية في الآلية الشعرية العراقية والعربية، كالاهتمام بالرموز العربية الإسلامية والإفادة من الشعر العربي القديم إفادة تحويل والخــروج مــن الــصوت الأحادي في القصيدة إلى التعددية الدرامية بضمنها الارهــاص بقــصيدة القنــاع، والإفادة من البنى الحكائية، وتفعيل ظاهرة تداخل الأجناس، أمــا اشــتغاله علــى المستوى العروضي في تداخل البحور وتنوعها بقصيدة التفعيلة فذلك سبق أشار إليه الباحثون وسنعود إليه لاحقا، يضاف لذلك كتابته قصيدة النثر في وقت مبكر.

ولأن هذه السمات الفنية في قصيدة طاقة لو أخذت وقتها من الاستقرار والتأمل الفني لتحفزت للوثوب مرة أخرى من اجل ولوج مرحلة جديدة من التحديث، لكنْ لا المهمات العملية الصعبة ولا الرحيل المبكر أمهلا الشاعر المناضل ليعطي كل مـا عنده ولذلك فاني أميل إلى أقوال أصدقائه القريبين من حقيقته وأجدها مؤيدة لرؤية هذه القراءة، ففي رثاء موهبته يقول نجيب المانع: "كان شاذل أكثر من شاعر لأنـه يشع شعرا وهذا الإشعاع الشعري عسير على كثيرين ممن يدعون شعراء فالإشعاع الشعري شئ أعظم بكثيرمن كتابة الشعر وإلقائه"[6] وشاذل هو الذي يقول "انـي لا أنكر على الشاعر أن يخدم المجتمع لكنني أنكر عليه ان لا يلج بشعره الطريق الفني الى خدمة المجتمع، وانكر عليه أن ينظم أقوال الصحف ويعرضها علـى النـاس شعرا فيه التجارة بالعواطف ومن التلاعب بالألفاظ شئ كثير"[7] مما يؤكـد إدراك الشاعر جيدا أهمية استيعاب الخطاب الأدبي لمرجعه عـن طريـق دمجـه فـي الاشتغالات النصية التي تشكل كيانه[8] ضمن ستراتيجية النص الخاصة التي تختلف من موهبة لاخرى مما يجعل الموضوع الواحد في النصوص الادبية يتباين تـشكله من مبدع لاخر تبعا لتباين الستراتيجيات التي بني عليها كل نص ، ففي قول شاذل احتفاء بالفني واهتمام بالوظيفة الجمالية للشعر على أن تسلك هذه الجمالية طرقهـا في تأكيد القيمة، تلك التي يصر عليها الشاعر، ان شاذلا يقول هنا ما يـشبه قـول الزابيث درو في ان الشعر فن اولا وليس رسالة اجتماعية ولكننا مع ذلك لا يمكـن ان نفصله عن المعنى، فهو يبدأ بمعطيات خارجية ويصقلها في الداخل ويخلقها خلقا جديدا وهو في النهاية تركيب لفظي له رسالته، بمعنى ان الشاعر لا يعطينا زخرفة جرسية فقط ولكنه يبلغنا رسالة هي خلاصة تجاوبه الذاتي مع الحياة وكلا الأمرين لا ينفصم عن الآخر[9]، فالأدب/ الفن لدى كثير من الفلاسفة والمفكرين وفضلا عن

وظيفته الفنية والجمالية هو حاضن القيم الإنسانية وحامل جوهر رؤاها، ويعد الأدب العربي في طليعة الآداب التي اهتمت بتأسيس المعنى وإرساء القيم في حالتي الإرسال والتلقي، والشعر الجاهلي خير شاهد على ذلك، "فالقيمة هي ما يجعل شيئا أو امرأ ما مطلوبا ومرغوبا فيه وهي ما يمتاز به الشئ من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيرا أو قليلا"[10]، ويعد الشئ قيّما بالمعنى الأصلي الجوهري الجامع حين يكون موضع اهتمام ما، فالقيمة تعرف بمدى الاهتمام الذي يحظى به انسان أو أمر أوشئ ما، ويتوقف معناها على معنى الاهتمام الذي كلما زاد زادت القيمة، فكل موضوع يكتسب قيمة عندما يستوعب اهتماما أيا كان ذلك الاهتمام، فالقيمة هي العلاقات المحددة التي تكون فيها للأشياء ذات الوضع الأنطولوجي أيا كان حقيقيا أم خياليا صلة مع الموضوع الذي وقع عليه الاهتمام[11] وإذا كان في هذا التعريف شي من النسبية أو الذرائعية إلا انه لا يفتأ يربط القيمة بالواقع وبالوجود معا، من هنا يكون ارتباط القيمة بالأدب، ومن هنا كان اهتمام الشاعر بالفني كونه قيمة تنمّي الخصائص الباطنية للعمل المتجه نحو متلق في زمكان معين من اجل ان يحقق الجمالي الملتحم بموضوعه الإنساني هدفا أخر فضلا عن وظيفته الجمالية، واللغة الشعرية قادرة على أداء هذه المهمة المزدوجة في آن واحد، فالنزوع الأنساني والأخلاقي والوطني للأدب الذي هو تشكيل عضوي في طبيعته لم يكن استثناء طارئا يوما ما، لكن استغراق الأدب بالتعبير عن اهتمامات القيمة بحيث تطغى على الشروط الجمالية وعلى هيمنة الشعري فيها أمر مرفوض لأنه يلغي شعرية النص ويحوله إلى حقل أخر هو الحقل السياسي أو الاجتماعي أو الوعظي، وأرى أن حوار الدكتور فاتح عبد السلام لهذه المسألة كان في صميم الموضوع الذي أرمي إليه ؛ ذلك أن القول بان شاذل طاقة أعطى لحياته السياسية اكثر مما أعطى لشعره

هو حكم يحتمل حوارا مطولا، ويرى أن في مقدمة الأسباب التي كانت وراء ذلك القول انه برز في فترة نشوئه شعراءٌ مبدعون لهم صوتهم الخاص فكان جل اهتمامهم منصبا على الشكل الفني للقصيدة، وركوب موجة الحداثة فلم يعطوا التجارب السياسية التي عاشوها اهتماما يوازي اهتمامهم بالشعر في حين كانت تجربة شاذل طاقة السياسية مواجهة قاسية وصداما عنيفا لكل مكابدات وطنه من المحيط إلى الخليج(12).

لكن الدكتور فاتح يعود ليؤكد في الدراسة ذاتها أن التجربة السياسية منحت الشاعر قدرة على الوضوح واختصار المسالك التي تقود غالباً إلى مزيد من التجريب والغموض وذلك ما نقل وعيه من مرحلة التأثر الوجداني السريع إلى مرحلة تركيز الوعي واختماره والارتقاء به إلى مرحلة الخصوصية التي اشتبك فيها العاملان الفني والموضوعي(13). ولا يخفى ما في هذا الراي من إمساك بجانب مهم من الحقيقة التي يضاف إليها ثراء التجربة جراء خوض غمار الحياة الحقيقية مع جموع الناس الكادحة، إلا أن الجوانب الأخرى ستظل كامنة في المنجز وفي معاناة الشاعر الذي غاب قبل الأوان، والذي آثر قضايا الوطن والأمة على كل شيء.

وأيا كانت الحقيقة التي نتوخاها من اهتمامنا بشعر الشاعر المدروس فإن الأهم في القضية هو أن شعره في كثير من الأحيان استطاع أن يحقق التوازن الصعب داخل القصيدة والتلاحم الأصعب ما بين الفني والايدولوجي بحيث ظل نصه يقول شعرا ولا سيما بعد ديوانه الأول "المساء الأخير" دون انصياع للموضوع بل من خلال نبض به واستئثار بروحه التي تفرض عليها الشعرية النأيَ عن المباشرة والتقريرية معبرة عن التزام أدبي امتلك وعيه الخاص بالزمن الذي عاشه قدرا

وإرادة ومصيرا؛ ولذلك احتوت القصيدة لديه أهم العناصر الإبداعية من تحويل وترميز وانزياحات، وهو في ترميزه استطاع أن يمتلك الشرط الأكثر وعيا، ولعل ذلك واحد من ثمرات خصوصية فكره السياسي إذ لم يذهب إلى الرموز اليونانية التي كانت تقليعة عصره، بل ذهب مبكرا إلى الرمز الإسلامي الذي تمكن من توظيف مضمونه شعرا ذا رؤية جعلت قصيدته تغادر الحدث الذي قيلت فيه إلى فضاء أوسع كما هو الشأن في قصيدة "قابيل في الدملماجة" والتي دارت حول ما جرى من أحداث الشواف الدامية في الموصل عام 1959، والمجازر التي ارتكبت فيها بمنطقة الدملماجة قرب مرقد النبي يونس شمال المدينة، إذ تجاوزت هذه القصيدة الحدث المحدود إلى الدلالة الأشمل لتكون معبرة عن كل حالة إنسانية يمزقها صراع الاخوة ويعصف بها العنف، ولتتحول القصيدة إلى مشهد درامي تزداد كثافته بأهمية الشخوص المتحركة داخل نسجه اللغوي: النبي يونس وعمقه الدينيُ والتراثي والإنساني، وصراع الإخوة هابيل وقابيل وما يمثله حضورهما من كارثة إنسانية تركز بداية الصراع ولا تؤشر له نهاية، وذلك ما يجعل النص مفتوحا على اجراءات التأويل، ثريا ، ومتحررا في انتاج الدلالة، وكذلك يفعل في توظيف عناصر الطبيعة والموروث الديني والشعبي، اذ يفعّلها رموزا طافحة بدلالة الحياة والثورة، ويكيّف لها جوا دراميا بحيث تلعب لعبتها الفنية لتأخذ القارئ نحو ما يريده الاثنان معا ... المبدع والمتلقي، يقول منكرا وعود رموز السلطة[14]:

يقولونَ ..
في ذات يوم يجئ الينا
مسيحٌ مزوَّرْ ...
يمني الكبار بحلوى وسكر،

ويحنو علينا

ويغري الصغار بشيح وعنبرْ ..

ويحكي ويحكي

ويومي الى جبل من أرزّ يقود الجياع

اليه ويبكي ..

وتبقى الدموع معلقة ملجمة،

ويبقى الأرزّ بعيدا ..

وتمضي الجيوش الى جبل الاطعمة

وشمس النهار ..

تحرّق ارواحهم والهضابْ،

تلوح أرزًا وحلوى وسكر

وشيحا وعنبر ..

وما من قرار، وما من فرارْ

ولا شئ غير السرابْ،

سراب ، سراب، سرابْ ...

ان فعل القول هنا يتضمن فعل الحكاية، مما يرفع النص من مستوى الغنائيـــة المباشرة ليبث فيه روحا درامية من خلال صراع صامت لابد من تشوبه بين خادع ومخدوع، ووعود كاذبة تضلل الجياع الذين يصدمهم ما يؤولون اليه من ســـراب، حيث تلعب الرموز دورا مهما في تشكيل نص يكتنز بالموقف الـسياسي لكنـــه لا يباشر به ..

إن اندماج الذاتي بالموضوعي في القضايا الكبرى بالنص لدى شاذل طاقة كان يرفعه إلى درجة البوح، فالشعر فعل ذاتي بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يطلقها إنما تنطلق من الذات بعد استلامها واستلهامها إشارات الواقع ليكون الفن نتاج هذا التفاعل الخلاق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، اذ ترشح الرؤيا الشعرية المحركة تلك الإشارات عبر آلياتها الفذة لتشكل الموهبة المثقفة ما ستؤول اليه التجربة من بنى فنية، ولذلك فان زراعة البذور الموضوعية معرفية كانت أم وطنية أم إنسانية ستؤدي إلى أجمل النتائج إن كان تلقي الإشارات سليما، ولاشك في ان فضاء هذه البذور في صميم ذات شاعرنا كانت مصحوبة بالإيمان، ومروية بالحب الكبير الذي ظل يتوهج بومض الفن، وفي كل الأحوال لابد من التأكيد ان شعر شاذل لم يسلم أدواته للمباشرة ولا دلالته للانفعال أو الإفصاح السريع .. يقول في قصيدة (الجزائر والفجر والشهيد)[15]

الفجر آت والظلام يموت في الوادي الخصيب
والشمس تلثم وجه أمي .....والصبايا
ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا ..
وعلى الذرى بيتي يغنّيه الطغاة عن الدروبْ ..
كم كنت ادرج في ملاعبها وكم تاهت خطايا ..
الورد والزيتون يذكرني وتذكرني الدوالي
والواحة الخضراء والقمم العوالي
وانا هنا يا اخوتي ..
يا اهل ودي يا مغاوير الرجال

ان ضمير المتكلم (الياء-أنا) الذي يحمل حميمية الخطاب وفاعلية الذات، لا

يحمل صوتا منفردا هنا لأنه يتكلم باسم الأمة، ويقف في ميدان الصراع وجها لوجه امام عدوان الطغاة وفعلهم الظلامي الذي يتصدى له فجر الثوار عبـر ثنائيـات لا تكف عن الاشتباك، يؤازرها ايمان الذات الشاعرة بالنصر وهي تبثّ صوتها مـن خلال الروح الجمعي لأمتها، ومن خلال حقها في تلك الارض التي جثم على رباها الاستعمار الفرنسي طويلا وراح ضحية نضالها ضد وجوده الغاصب أكثـر مـن مليون شهيد، من هنا لا بد من الأقرار أن اقتراب الشعري من السياسي دون هيمنة استلاب، من شأنه أن يفتح أفق الفنان على مديات الحياة الواسعة ويريـه عـذابات الأنسان المقهور في عالم مجروح بظلم الطغاة، ومشوّه بآثام المرتزقة وخونة النبل والمحبة[16]:

في ذات نهار، في مكةْ،
عند صلاة الجمعةْ ..
وخيول صلاح الدين تغير على عكةْ ..
سقت أمي غرسا كان أبي زرعه
والخضرُ يسير على الماءْ ..
وشموع النذر تسير معه
فتوشّح نيل المئزر بالشهب
وأبو ذر .. يخطب عند حراء ..
في جيش من فقراء الصحراءْ
وعبيد أبي لهب ..

فهو يدمج السياسة بالدين بالتاريخ، والتراث برموز من الطبيعة والحياة متمثلة بالعلاقات الأنسانية القائمة في الأسرة العربية في حوارية يسودها الانسجام الهادئ

الذي توفره تفعيلة المتدارك، وبأسلوب قصصي ننتظر ما الذي سيحصل بعد هـذا المطلع:

في ذات نهار مات أبي
يا أختُ .. وضجت بابل بالصخب
ودفناه ... في طرف البيداءْ
في صمت، ورأينا الخضر يسير على الماء
وشموع النذر
مطفأة، غرقى ..
وغراس أبي يذبل عرقاً، عرقا ..

وبموت الأب تنهار أسوار بابل وتنطلق خيول الغازين تدوس أمجادها فقد حل العدوان وانهارت الأسوار وجلل العار أرض الأمجاد، لكن قصيدة شاذل مثل كـل الشعر الملتزم بقضايا الأنسان لا تسلم نفسها لليأس، بل هي تسعى للنهوض دومـا مؤمنة بقدرة أصحاب الحق على التحدي فيواصل النص سرده معتمدا تقنية الحذف، إذ ينطوي زمن وتتوالى الأحداث حتى نجد الصحراء تنهض من رقدتها:

ومضى دهر وأفاقت صحرائي
في ذات صباح،
ورأينا الخضر يسير على الماء
وشموع النذر تسير معه ..

وتدثره بوشاح

وغراسا كان أبي زرعة،

ينمو في قلب البيداء

ثمرا وأقاح ..

وهنا تتجلى قدرة النص الأدبي على إحداث التداخل بين أكثر من موضوع في نبض الوظيفة الشعرية بحيث يحتوي الشعر في بنيته الداخلية على جماليته وشيء آخر، على أصالته الشعرية ووظائف أخر، بل ينبغي للنص الشعري كي يحقق دوره وأهميته الفنية حسب يوري لوتمان أن يحمل في الوقت نفسه وظائف أخرى، سياسية وفلسفية وأخلاقية واجتماعية وأن يكون قادرا على دمجها في بنيته الفنية(17).

إن الشاعر كان يدرك بحسه التاريخي ووعيه الفني أن الشعر المباشر مهما كانت درجة حرارة مكوناته ومشاعره عالية، فانه لن يؤثر تأثيرا حاسما بأي وضع سياسي بل سيبث في وظيفته الجمالية تأثيره في مديات أخر لها أهميتها في التحديث وفي رفع مستوى الذوق وإشاعة قيم الجمال وإعلاء شأن الفنون بما يمنحها الدور الذي تستحقه، ولذلك فان التضحية بروح الشعر وعمقه الرؤيوي لن تكون مبررة أبدا لأنها ستكون تضحية بالشعر دفعة واحدة ،ذلك أن الشعر الجيد يعمل على خلق الحوارية والحث على فعل ما، لعله فعل الإيمان بشيء، بقضية أو فكرة ما، بتواصل يعمل على رفع مستوى الذوق التقدمي والحداثي والجمالي والحضاري لقرائه فضلا عن إثارة الأسئلة وتحريض رؤاهم المعرفية والوجودية معا.

ثراء المرجعية الشعرية:

لعل من الواضح اليوم ان عمل المرجعيات التي تتفاعل داخل التجربة الفنية ما يزال عملا غامضا لم يتمكن المختبر النفسي ولا الإبداعي ولا النقدي من حل رموز اشتغاله ولا يعرف المبدع ذاته كيف ترشح عمله الإبداعي عن تلك المرجعيات ولا المراحل والتحولات التي مر بها قبل أن تتشكل التجربة الداخلية نصا هو نتاجها لذلك فان المحلل يهتم بالناتج الذي صدر عن ذلك الاشتغال الغامض، وهذا الناتج هو الشعر أو القصة أو الرواية وما سوى ذلك من فنون. من هنا قيل إن القصيدة حدث سري أو صرخة منغومة او شئ ينطلق بعيدا في الظلام لكن الحقيقة أن ميلاد القصيدة لا يتضمن قطبا كهربائيا واحدا مغروزا في أعماق الذات بل قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، فالقصيدة لا تبدأ في العزلة بل في نطاق من العلاقات بين الشاعر وسر الكون: الفصول الأربعة وملايين الأشياء الملتبسة بتعقيد العالم، فالقصيدة تتحقق في المدى ما بين أنفسنا والعالم ،حيث يتخذ الشاعر وضعه على محور الأشياء، وفي هذا المحور يشعر الفنان بالحركة والاندفاع إذ ليس ذلك المحور مكانيا ولكنه محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات حيث يكون الشعر شيئا يتنقل بطريقة ما بين العالم والإنسان بيد صياد آسر يستخدم الشكل شبكة لأسر التجربة كلها طريقا للمعنى، وطريقا لجعل العالم يعني شيئا[1]. من هنا كان وقوف النقاد عند المرجع والمرجعية، فقد طال حوارهم حول أهميتها للمبدع والمؤول والمفسر معا، فالمرجع في أبسط تعريفاته بدءا هو حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة[2]، وقد اهتم الباحثون بالمرجع وحاوروه من منظورات مختلفة شرحته وبحثت في خصوصياته وأوضحت علاقته بالعلامة والدلالة والأقتباس والتضمين والتناص، ذلك أن المرجع لا ينفصل عن النص الذي يؤسسه فهو يشتغل ضمن

باقي المكونات في نسيج الخطاب ليمد المعنى بنسيج إحالي مميز ليس بالـضرورة على واقع حقيقي وانما يمكن للمتخيل والرمزي ان يكونا سجلا مرجعيا كـذلك[3]، فالمرجع يدل على ما ترجع أو تُحيل عليه العلامة اللسانية سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) او في عالم متخيل وهو يدل على الشئ المسمى او ما تستعمل العلامة لأجله، وهذا الشئ الحقيقي او الخيالي يسمى ايضا المرجو ع اليـه. أمـا المرجعية فهي العلاقة بين العلامة وما تشير اليه، والوظيفة المرجعية للغـة هـي الوظيفة التي تحيل على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة[4]، انها الوظيفة التي تسمح لعلامة لسانية بالدلالة على كائنات او أشياء العالم غير اللساني، وهي العلاقة القائمة بين الكلمات ومرجوعاتها مـن احـداث وأعمـال وكيفيـات وأغراض وترتبط الوظيفة المرجعية بالمساق المسمى مرجعا[5] ويوضح بنفنـست اهمية اللغة في تعيين المرجع حين يؤكد ان المرجع إنما يقع على مـستوى اللغـة وليس على مستوى المرجع كما هو قائم في الواقع، لأن تشكّل المعرفة يتواشج مع عناصر عقلية ونفسية واجتماعية وتراثية وثقافية وخبرات شخصية لا حصر لهـا تصهرها اللغة جميعا لتكوّن بها رؤية الأنسان للعالم فالشئ يتشكل في الذهن معنى لغويا ولا يتشكل شيئا[6] وعلى وفق هذا المنطلق تكـون الأحـداث والشخـصيات والوقائع كلها لغوية مما لا يتفق ونظرتنا الهادفة للأدب. وعليه فإن المرجـع فـي الادب ليس هو الواقع بحذافيره بل هو في تحولات الواقع في المخيلة التـي يـنجم عنها تشكيل الصور الشعرية باللغة، وهذا المرجع كلما تخفى وغابت معالمـه فـي النص الادبي كان النص أقرب الى الأدبية وأكثف في اشتباك مستوياته ولذلك قـام النص الحديث على ستراتيجية غياب يصعب على المؤول الوصول الـى دلالاتهـا والإمساك بمقاصدها الا بعد بذل جهود في البحث والحفر، فالنظر الى النص الأدبي

يتم اليوم من خلال كونه علامة تشتمل على ثلاثة عناصر الأول هو رمز محسوس بشكله الفنان والعنصر الثاني هومعنى الموضوع الجمالي، وهو المعنى المودع في الوعي الجماعي الذي تثيره البنية الخاصة بالعمل الأدبي، أما العنصر الثالث فهو العلاقة التي تربط بين العلامة والشئ المشار اليه وهذه العلاقة تحيل على السياق الكلي للظواهر الاجتماعية ويحمل العنصر الثاني من العناصر المذكورة –وهو المعنى– البنية الخاصة بالعمل الأدبي(7)، فالثقافة والتاريخ وأحداثه والأديان وأفكارها ومنظومات قيم الشعوب جميعها تعد مرجعيات الأديب وهو يشكل نصوصه، لذلك كانت عملية التواصل مع الأدب والفنون تتسم بشئ من الصعوبة مما دفع بعضا من المناهج الحديثة الى عد لغة النص هي المرجع اولا وأخيرا وان ما تضمنته من مرجعيات ثقافية وسوسيولوجية انما هو مندمج في كيانها وملتحم بها، وان العلاقة التواصلية إنما تنشأ بينها وبين القارئ حال دخوله عالم النص، لكن الأمر مختلف في الآداب والفنون التي تسعى للحفاظ على الهوية وتعيش حالة خاصة من المجابهات مع ألوان من العدوان والهيمنة والتسلط كما هي الحال في الأدب والثقافة العربية ولا سيما حين تكون المرجعيات واضحة المعالم سواء كانت آتية من الأدب والشعر أو التاريخ اوالوقائع أو الموروث بكل أنواعه. من هذا المنطلق سنحاور بعض مرجعيات الشاعر شاذل طاقة من خلال علاقتها بالوقائع من جهة وبالتراث الثقافي للامة من جهة أخرى، ففي القصائد التي يكون التفكير بالدين والتراث والموقف منهما خلاصا هو المحرك الترميزي لتجربة النص فان ذلك يمنحه بعدا فنيا موغلا ولعل أهم مثال هنا قصيدته الموسومة(ضائعون وغرباء) التي احتوت بعدا دراميا واضحا وعنوانات داخلية: مقدمة، أ– الضائعون ب– سطيح، عرّاف جاهلي كان مفسرا للاحلام، والغرباء،ج– العبد عنترة ..

الغريب الاول، الخنساء، الثاكلة الغريبة، المجنون، غريب آخر، ثم ينتهـي الـنص بعنوان: خاتمة ونبوءة سطيح التي يختمر فيها الخلاص ليحدد مسار الحلم الموشك على التحقق.. ففي هذا النص ينهض بين اونة واخرى أثر الثقافة القرآنية للـشاعر في إشارات إحالية يتوجه بها الغرباء الى العراف سطيح بصوت جمـاعي أشـبه بأصوات الجوقة اليونانية على مسرح شعري متخيل[8]:

سطيح..يا سطيح..

ماذا تقول الريح ..

عن ضائعين في قفار التيه مدلجين

طعامهم من الحصى وماؤهم غسلين

ومن جماجم الرجال يأكل الصقر ..

فيرسم القدر،

افجع لوحتين للغربان والذبيح

في واحة عمياء..لا ماء ولا شجر

فالإشارة تأتي صريحة مرة كمفردة (غسلين) التي تشير الى سـورة الحاقـة، (آية 6)، والتي تتحول من شراب للمجرمين في الجحيم الى الضد حين تكون شرابا للأبرياء ضحايا الشر في الحياة وعنوانا لمكابدتهم.

والسطر (ومن جماجم الرجال يأكل الصقر)، الذي يشير الى سـورة يوسـف بتحويل مفردة الطير الى صقر (آية 36) والقربان والذبيح إشارة الى قصة النبـي ابراهيم وهو يؤمر بذبح ابنه اسماعيل الذي فداه الله سبحانه بالكبش قربانـا علـى طاعته وطاعة أبيه معا، (سورة الصافات، الآيات 102-107)، وهنـاك إشـارة لهابيل وقابيل في أفجع لوحتين للقربان والذبيح، وتاتي الخاتمة بعنوانين هما: خاتمة

ونبوءة سطيح اذ يؤشر النص وقوفا على أبواب الحلم كما تؤشر النبوءة استبشارا بموعد انطلاق الثورة واقتراب التحقق الشامل الذي يؤشر حالة انقاذ الإنسانية المحاصرة بالجور والاستلاب، لذلك لم تجد التجربة لها خلاصاً الا بمولد الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام متمما لرسالات الرسل من قبله والذي يولد مع كل ومضة امل مبشرا الإنسان المرهق بان الفجر طالع لا محالة مما يؤكد قدرة الدين على مؤازرة الإنسان(9):

قد جاءت البشرى مع الصباح
تحملها الرياح
من المفازات ويجتاز بها الصحراء
الريح قالت والصدى يعيدْ
فيْ رحم كل امرأة محمدٌ جديدْ
يُمسح دمع الثاكلات يبعث الحياة
فتومض البسمة في الشفاه
فبشروا الرجال والنساء
وحدثوا الركبان

ان الحساسية الشعرية التي امتلكها الشاعر هي التي خصصت مفردة الرياح لحمل البشرى الخالصة كون الرياح حاملة الخير والغيث في القرآن، لكن هذه البشرى حينما تتمظهر تمظهرا حقيقيا لتتشكل جنينا قادما من أجل تحقيق وظائف إنسانية فانها ستحاط بكل عوامل المقاومة والصد والعدوان ولذلك تحولت الرياح الى ريح حيث يتداخل السلب بالإيجاب والانفصال بالتواصل والعدوان بالنصر عليه وفي النهاية تعلو آية الخلاص اذ يعلن الشاعر وعيا متقدما للإسلام وبه، حين يؤكد

امكانية حضوره المتجدد عبر العصور من خلال المواكبة المستمرة فـي مـشروع تأويلي يحرره من الجمود والسكونية ويطلقه لقراءة الإنسان وحاجاته المتطورة عبر العصور من خلال ارتكازه على ثوابت الإيمان التي تحفظ البشرية مـن الـضياع وتقربها من عالم الروح وشفافيته المرهفة بعيدا عن ثقل الأشياء وأعبائها، وتنقذها من الدوران اللاهث في دروب المادة والتيه والشتات، ولذلك كان النعت (جديد) هنا نعتا ملازما للمنعوت لأنه محدد للسمة الدالة فيه ومثير للقدوة المطلوبة المتمثلة بتلك الشخصية الفذة التي لم تتعب بالرغم مما لاقت من عنت وكفران.

وتواصل الرموز الدينية والتراثية حضورها عبر الدواوين: أنبياء ورسلا ومدنا دينية ومعارك وإشارات: النبي يونس، النبي أيوب، المسيح، مكة، الخضر، صلاح الدين، صلاة الجمعة، وهابيل وقابيل.

كما نجد رموزا من الدين المسيحي حيث يأتي الصلب والصليب والصعود الى الجلجلة[10]:

يا اله الحزانى أعني على محنتي
يا الهي وبارك صعودي الى الجلجلة
قد حملت الصليب المدمى أجرُّ الخطى
الى قمتي
ثم ضيّعتُ دربي الى الجنةِ

فالرمز في الفكر الديني السائد يتحول من كينونته الدينية البحتة الـى كينونـة جديدة لها علاقة وثيقة بالواقع العربي المعاصر الـذي يعـيش محنتـه الـسياسية والاجتماعية وعلى الأصعدة كافة مما يؤكد قدرة الشاعر علـى تطويـع رمـوزه وتحويلها الى سياقات جديدة، وفي قصيدة (هموم ايوب) يقترب في المقطعين الأول

والثاني من القناع لكن القناع ما يلبث ان يصاب بخروقات تنفي عنه سمة التماسك ليغادر قناعه (ايوب) في المقطع الثالث كليا، لقد كان النبي ايوب بفقدانــه زوجــه واولاده وعذابات مرضه نموذجا لقناع جيد يعبر الشاعر من خلاله عــن مجمــل أوجاعه الشخصية والعامة، لكن الشاعر غادر قناعه الى همومه الكبيرة متوجها الى ارضه المسروقة في المقطع الثالث. يمكن ادراج فقدان الأرض والوطن الفلسطيني ضمن فقدانات ايوب كذلك، لكن محنة أيوب انتهت هي الأخرى لتؤول إلى خلاص أما محنة الشاعر وأمته وشعبه فان خيوطها ظلت تلتبس أكثر فأكثر، وفي المقطــع الخامس يبدو واضحا تأثر الشاعر بلغة نشيد الإنشاد الذي جذبت شــعريته اهتمــام الشعراء في تلك المرحلة[11]:

يا عذارى، استحلفكن بقدس العشق

ان مرت الحبيبة هنّا

أو رأيتنها فقلن لها ...

مرّ بنا متعب غريب وغنى

والتي لم أحبُّ سواها

مضت دون اكتراثٍ

كأننا ما عشقنا ...

وفيما يخص المرجعية الأدبية نجد الشاعر على علاقة وثيقة بالتراث الشعري القديم والجديد ففي شعره ومضات تمتد من الشعر الجاهلي حتى شــوقي والــسياب ونازك اذ نجد اثارا من الحطيئة والبحتري والمتنبى والمعري والشريف الرضــي والحصري القيرواني، وقد عبر شاذل عن إعجابه وتأثره بنصوص هؤلاء الشعراء بطرائق فنية شتى فمرة بالتضمين وأخرى باقتفاء الدلالة وثالثة بالمعارضة وهو في

كل تلك الطرائق ينحو منحى الفنان الذي امتص النص القديم وتمكن منه ولذلك أعاد إنتاجه بانسيابية وضعته موضع التلاحم في النص الجديد بحيث صار المكون النصي القديم متحولا حدثا وواقعة أدبية في المكون الجديد بمرونة تشكيلية جعلته نابضا في صميم النص حتى في تحوله من الشكل العمودي الى التفعيلي(12):

ايهذا الغريب

خفف الوطء فوق الربى والوهاد

ايهذا الغريب الكئيب

لست من أهل هذه البلاد

ففي هذا المقطع تناص مع المعري في الرثاء: *

خفف الوطء ما اظن اديم الارض الا من هذه الاجساد

إن الدعوة الى تخفيف الوطء إذن تغادر أسبابها لدى أبي العلاء المعري، فهناك كانت إجلالا لأجساد الموتى الثاوين من بني البشر بسبب اختلاط أشلائهم بالتراب الموطوء إجلالا للإنسان الذي كان .. وصيغة المعري بالأمر المباشر (خفف) الهامسة ممتزجة بالأسى، مذكرة الواطئ بالموت الذي يحصد كل أبراج الغرور كي يغادر المختال اختياله فورا، بينما يندرج أمر طاقة في سياق الاغتراب الناجم عن الفقدان وضياع ما كان حضورا جماليا يملأ النفس انسجاما ورضا، اذ توفر في التناص هنا حسب جوليا كرستيفا مصطلحا الامتصاص والتحويل فقد تحول النص القديم في المكون النصي الجديد من موضوع الرثاء الاعتيادي الى موضوع وجودي يعبر عن الإحساس باغتراب هو المعادل الموضوعي للموت في وعي الشاعر عزلة وانفصالا، ذلك ان العنوان الذي يلقي بظلاله على المتن مؤشرا فيه خيوطا دلالية هو مرشدناالاول في هذا النص الموسوم (عودة الغريب) لكن

المضاف الذي يمنح من معناه دوما للمضاف اليه في علم النحو لا ينصاع في الشعر لتلك العلمية لان عودة الغريب التي توحي بالتحول من الغربة الى الاستقرار والأمن النفسي يتبين لنا من بداية النص أنها عودة مراوغة لان العائد كان جثة متعبة وهي النبوءة التي حملت الشاعر بعد أربعة عشر عاما على اذرع الموت والشهادة، لا أقول غريبا لأنه يرفض ذلك فقد أغمض بين أهله الذين تغنى بحبهم وحزنهم ورسم لهم خريطة الغد بحلمه من شواطئ المحيط الى الخليج لكنه في النص يعود غريبا ليضع العنوان في ورطة شعرية منذ المطلع اذ كيف عاد من الغربة وظل على أرضه غريبا ..!! لكن غلالة الغموض الدلالي تتجلى عبر المقاطع الثلاثة التالية معللة أسباب الاغتراب الذي أثبته الشاعر في العنوان:

ايه .. يافا.. أين بيارة البرتقال

أين بيتي على الربوة ..؟

أين راح الرجال

أين محبوبتي

أين بغداد ...

اين الصبا والجمال

أين سمارك العاشقون

غيبتهم شؤون

ايه وادي القرى

أين أين الصبايا

فاتنات العيون

مالئات البوادي

بالهوى والشجون

يا بلادي..مباركة كنت بين البلاد ..

في قصيدة (لا تقولي انتهينا) ينظر النص الى لامية المتنبي في خطابه لسيف الدولة الحمداني بعد خروجه من حلب، يقول المتنبي[13]:

كم سألنا ونحن أدرى بنجد   أطويل طريقنا أم يطول

وكثير من السؤال اشتياق   وكثير من رده تعليل

ويقول طاقة[14]:

كم سألنا ونحن أدرى بما فينا

اصدق ما قيل ام كان مينا

وكثير من السؤال اتهام

وكثير من رده في يدينا

نحن أدرى بما تجهم في الأفق

وأدرى بما يساق إلينا

ان لغة المتنبي في اللامية لا تطرح سؤالا يحتاج جوابا شافيا، فمثل هذا الجواب اليقيني لن يوجد أبدا، لان الأجوبة تتشكل هنا في صميم فلسفة التساؤل مؤكدة ان السؤال المثير ليس ذاك الذي ينبثق باحثا عن معرفة جزئية او موضوعية تزيل ضبابية عتمة موقتة او حيرة عابرة، بل هو السؤال الذي يطرحه العارف الذي لا يجد في الأسئلة إلا تعبيرا عن طرح المزيد من الأسئلة وهي تطلع من جذور المواجيد وأشواق المحنة الإنسانية التي تبحث عن خلاصها بالتعليل والتأسي

طريقا الى معالجة الوجع المتناسل عبر الوجود الإنساني المفعم باللواعج والعسارم بالتطلعات، فالوجود مشكلة مستعصية بحد ذاته وسر يستوجب التفسير، وتفسيره يستلزم تفسير الكون تفسيرا شرطيا بحثا عن سبب وجود الأشياء على الإطلاق وهذا ما يميل اليه العقل البشري الفطري بحثا عن شئ يكمن وراء حقائق الخبرة والسعي لأيجاد تفسير كلي لها في حين ان العلوم لا تهئ لنا الا تفسيرا جزئيا[15].

إن أبيات المتنبي تحاور الداخل الإنساني الموجع باغترابه ،لأنها تحاور حوار العارف، تحاور من منطلق الدراية المحترقة بدرايتها، الباحثة عمن يُسعف لوعتها، الساعية الى مزيد من معرفة كلية، بينما تنطلق أسئلة شاذل من الحوارما بين الداخل والخارج :السؤال والدراية في الداخل، يقابله في الخارج التجهم في الأفق وما يساق الينا من كوارث العدوان عبر امتداد زمني هو بدءا من الهجمة الاستعمارية على الوطن العربي فاحتلال فلسطين فنكبة حزيران وما تلاها مما كان أدهى وأمر، اذن يُجريَ الشاعر عملية تحويل على نص المتنبي الذي امتصه من زمن طويل وتمثله في مرجعياته المتنوعة ثم عاد اليه في اللحظة الشعرية المواتية وهي لحظة تتطوي ما بين الوعي واللاوعي ..

وكما فعل في قصيدة التفعيلة مع التناص والتضمين فعل في الشعر العمودي اذ حول مضامين ومكونات من الشعر القديم الى شعره العمودي بحيث يصير المكون القديم جزءا نابضا في قصيدته الشاذلية فقد أفاد من القصيدة المنسوبة للحطيئة في استعطاف الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ والتي يقول فيها[16]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ   زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ليحولها الى بيتين في قصيدتين مختلفتين وزنا وقافية ورويا لكنهما يتفقان مع بيت الحطيئة في اشارة واحدة هي وجود أطفال صغار يعيشون فقدانا من نوع ما، يقول شاذل[17]:

وباتت فراخ دون راع يربّها وصوّح روض بعد ان كان معشبا،

ويقول في قصيدة اخرى[18]:

لحى الله خطبا قد الم فروعت مطالعه زغب الحواصل لم يحبوا

فالإشارات اللغوية التي شكلت مع الحطيئة تماسا تركيبيا تتبلور في (فراخ/ أفراخ) في البيت الأول و(زغب الحواصل) في البيت الثاني مع البيئة التركيبية والدلالية أما الفضاء الجامع بين القصائد الثلاث فهو الحاجة والفقدان.

وقد يلجأ إلى تضمين شطر كامل كما فعل مع المتنبي في أكثر من موضع والبحتري مفيدا من المرمى الدلالي العام للبيت القديم[19].

واخذ تأثره أحيانا شكل معارضات، واحرص هنا على الإشارة إلى أن المعارضة الحقيقة لا تدخل في باب التقليد إلا إذا كانت تبعية أما أذا امتلكت روحها الشعرية الخاصة بها وعمدت الى تشكيل حوارية مع القصيدة التي تعارضها وزنا وقافية ورويا فإنها تدخل في حقل فن جديد له خصائصه وسماته التي تؤشر قدرة الشاعر المعارض (بكسر الراء)، ينظر شاذل الى دالية الحصري القيرواني ذات المطلع[20]:

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

في قصيدته التي مطلعها[21]:

اجمل بالسهم تسدده في قلب العاشق تغمده

ومثلما بنى إيليا أبو ماضي قصيدته (الطلاسم) على التساؤل الحائر قامت قصيدة شاذل (رماد ونار..) على بنية الاستفهام والحيرة ومشاعر الشك، لكن الرؤية التي انطلقت منها القصيدتان تكاد تختلف حد التناقض فالأولى لأبي ماضي تبدأ وتنتهي مظلمة متشائمة مقفلة على يأس يعطل أي أمل بالغد ويسد نوافذ الأفق، بينما تنطلق رؤية شاذل من الحيرة الى الأمل بالآتي مما يفتح النص على الحياة إذ يكرس الوثوقية بمعرفة السر خلاصا من العذاب الذي يؤرق الإنسان[22]:

لست ادري

غير أني سوف ادري

ذات يوم بعض سري

حين ألقى القلب محموما على أمواج بحر

منْ أمان غرقتها فيك نفسْ ..

لَم تجد منقذها يوما لترسو

وهي ما زالت على موج الجفون

خفقات من فؤاد ذي فتون

وهناك ..

حين القى فوق قلبي شعلة فوق الرماد

حينذاك ..

أدرك السر الذي ولى بعيدا ثم عاد..

إذ يؤشر الشاعر موقفا رصينا من طبيعة الحياة متفائلا بعوامل الإيجاب فيها وإن شهد العصر الحديث تفوقا لعوامل السلب وهيمنة لفعل الإفقار فيه فهو يؤكد

قدرته على الوصول من خلال إيمانه بفعل الحياة وانحيازها لمن ينحاز إليها بالصبر والمجاهدة:

لست ادري،

غير أني سوف ادري ..

ذات يوم بعض سري

حيث تحتضن أداة الاستقبال (سوف) كل أنواع المكابدة من اجل عبور مراحل القلق والإرباك والأسى وصولا إلى مرحلة الدراية ثم الرؤيا، لكن الشاعر يستدرك ليؤكد أن معرفة السر كاملا غاية لا تدرك ليبقى الشك او بعض منه محرضا على السعي الدائم من اجل مرحلة أكثر ايغالا في البحث عن الحقيقة ولذلك جاء المفعول به تبعيضيا في ..

سوف ادري/ بعض سري ..

ويشير الدكتور عبد الرضا علي الى تأثر الشاعر بالشابي وعلي محمود طـه ونازك الملائكة ويورد نماذج شعرية لذلك التأثر باعتقاده[23]، ولا أ دري في تأملي لتلك الإشارات ما الجامع بينها وبين نماذج الشاعر إذ لا وجود لعلاقات وشـائجية بين نصوصهم وما ذكر من قصائد شاذل، إنما ينحصر التـأثر فـي التـأملات الرومانسية التي كانت مدار اهتمام كل شعراء تلك المرحلة، مما يجعل الأثر قضية عامة لمرحلة شعرية بأسرها وسمة جيل كامل عاش شعراؤه سمات ظروف واحدة وكتبوا شعرهم في فضاء تلك الظروف وموحياتها، ويمكن الإشارة إلى أن ما عـده الدكتور عبد الرضا تأثرا بنازك تعده هذه القراءة اختلافا معها، فنازك كانت تتجـه بحركتها الشعرية نحو الداخل، إنها ترصد حركة متربصة لعدو خفي لجوج يعيـث بداخلها، وهي تبحث عن وسائل للهرب منه، ولعل هذه القصيدة التي كتبتهـا هـي

واحدة من أنجع وسائل الخلاص من ذلك العدو بوحاء فالكتابة الإبداعيـة اسـتجابة لحاجة ملحة ، بدون هذه الحاجة النفسية لن يكون الناتج أدبا[24]:

أين امشي مللت الدروب

وسئمت المروح

والعدو الخفيُّ اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي

فأين الهروب

إن العدو لدى نازك داخلي لجوج، بينما تتجه حركة قصيدة شاذل نحو الخارج اذ يقول[25]:

أشكو الحياة ولا أرى غير السراب

اواه من هذا السراب

فلقد تعبت من اللحاق

وظللت مجنون التلاقي

فالسراب ظاهرة فيزيائية تحدث في فضاء صحراوي خارجي وتُرى بـالعين المجردة لأنه مفتوح على الأفق، وان كان يبابا، فهو مشكّل أساسا من ذرات الضوء الممزوجة ببعض ما تطلقه الأرض من بخار في المنـاطق المتعرضـة للتـشمس الشديد، ويستطيع السراب ان يخدع حاسة الابصار التي تسيطر بدورها على الوعي بوصف الرؤية من أبرز السبل التي يعتمدها الانسان لحسم ما يحوم حوله الـشك، وفي هذا الخداع تنشأ جماليات المفارقة بين وهم الرؤية واسـتثارتها اللامحـدودة، واستسلام العقل الذي يفترض به ألا يصدق ما تراه العين عبـر الـسراب، لانـه يستطيع تغيير المشهد المرئي تغييرا كليا بنفيه وإلغائه واقتراح مـشهد بـديل[26].

فنص شاذل يشتغل على الخارج، أما عدو نازك فهو خفي داخلي يستظل في الباطن ويحيل الهرب منه على تعقيد عملية الخلاص لان الذات الشاعرة لا تجد مفرا من اقتفائه أثرها، ففي حين يحيل نموذج شاذل على الانتشار والحركة الخارجية: سراب، لحاق، جنون وما يوحي به الجنون من كشف كامل، يعمل نص الملائكة بانكفاء وخفاء وتمحور على الذات التي تعاني من صراع شديد مع الداخل.

اما التأثر بالسياب فذلك أمر يمكن رصده وهو طبيعي في تلك المرحلة التي كان فيها شعر السياب يفعل فعله الأثير في قلوب متلقيه كافة .

وكان من مرجعيات الشاعرالمهمة التراث الشعبي او الفلكلور الذي يرجعونه في الاصل الى(فولك) بمعنى الشعب (ولور) الذي يعني الدراسة والعلم، فهو ادب نابع من الشعب ومتداول بين طبقاته، انه الوان من القصص الشعبي والحكايات والاغاني والامثلة السائرة والاناشيد والاساطير والاحاجي التي تدورعلى ألسنة العامة فهو التراث الحي والابداع الشعبي بانماطه المتنوعة[27] من عادات ومعتقدات واقاصيص ومهن شعبية وتقاليد، وكل مايتعلق بحياة الشعب وما جرى لشخصياته التراثية من حوادث ووقائع مدهشة صارت أثيرة على الناس يتداولونها في كل حين، وقد أفاد شاذل طاقة من أكثر شخصيات هذا الموروث حيوية وتأثيرا وانتشارا في حياة الناس وحوّلها الى رموز شعرية متباينة المستويات ومن أهم هذه الشخصيات شهرزاد وشهريار والسندباد التي وظفها لتكون محاور لنصوصه، والتي تفاوت بناؤها في القصائد التي حضرت فيها كقصيدة (شهرزاد) التي لم تكن مجرد إشارة للمحبوبة الخالدة كما تصور بعض الباحثين ولا رمزا للمرأة التي يصبو الشاعر لنوالها بل كانت رمزا للثورة التي يسعى الى تحقيقها كي يتحقق

بحضورها ما يصبو اليه من التوازن النفسي والإنساني الذي يفتقده فـي مجتمعـه ووطنه، وهي رمز الحياة التي تتوفر فيها عوامل الأمن وأسرار الطمأنينة[28]:

أصيخي الى الظائمين الجياع

وجودي عليهم بماء وزاد

لقد اتخموا بطعوم الثرى

وقد شرقوا بدموع العباد

فليس لهم غير هذا النشيد

يجوز تخوم الفضاء البعاد

لياليك أطياف أحلامنا

وجنتك البكر ارض المعاد

فشهرزاد تتحول من حضورها الحقيقي في الفلكلور الشعبي بعلاقتها المثيـرة مع الملك شهريار رمز الرجل المتسلط القاتل إلى حلم يراود الظامئين الجياع لكـن المفارقة تكمن في السطر الذي يليه حيث يتحول الجياع الظمأى الى متخمين ممـا يشير الى علاقة بالحكام، لكنّ القصيدة تظل مشتبكة بين الذاتي والموضوعي حينما تتمركز في النهاية حول ضمير المتكلم: اريد، اظمأ، اقضي، امضي. لتبقى شهرزاد مخاطبا أحاديا لم يستطع حضورها ان يختزن بعدا دراميا، وتواصل هذا الحضور الأحادي في قصيدة (عروس النخيل)[29]، اذ لولا الإهداء الذي صرح بتوجهه الـى شهرزاد الحالمة في ظلال النخيل لما وجدنا إشارة داخل القصيدة تشير الى ذلـك. بينما تتحول الرموز الثلاثة شهرزاد وشهريار والسندباد في قصيدة (سـندبادية)[30] الى رموز مركبة إذ تتحول هذه الرموز تحولات نوعية يجريها عليهـا التحويـل الإبداعي الذي يمارس اشتغاله منذ العنوان الذي طرحته القصيدة عتبـة أسـلوبية

لولوج تشكيلها الفني في مغامرة جمالية تجعل من القصيدة رحلة في عالم سندبادي تمتزج فيه الألوان والأشكال والحركات، عالم سريع التحولات ولذلك كانت صورة شهريار في المطلع مغايرة للصورة التي قرأناها في الليالي واعتدنا علـى سـياق عنف الرجل فيها لأن شهريار يطالعنا هنا متعبا يرفض سماع حكايـة كـل ليلـة، عازفا عن السمر ومباح الكلام طالبا الصمت والنوم بعيدا عن شهرزاد ممـا يفنـد ادعاء السعادة التي كانت تمنحه إياها في لياليها الملاح، لماذا ..؟ ألانها كانت تردد كلاما هو صدى تابع لإرادته وليس تعبيرا عن ذاتها وإرادتها المغايرة هي، لأنه مل من سماع صوته يُسرد بلسان امرأة، هل اشترت شهرزاد الحياة بالتبعية وهي تبيع الحرية ثمنا لحياة سكونية ملها حتى القاتل المترصد بحياة كل امرأة يتزوجها خائفا من تكرار خيانة سابقتها، هل اكتشف شهريار لعبة السرد التي ضحكت عليه فـأمر الساردة بالابتعاد مستبدلا راحة الصمت والمنام بمتعة السرد الذي أتعبه .. ايا كان الحال فان الشاعر قد تمكن هنا من تحويل الرمز عبر الإبداع من دلالته الأصـلية المعتادة الى دلالة جديدة في وقت مبكر ليكون شهريار في هذه القصيدة رمز شاذل طاقة الشخصي قبل ان ينظّر النقاد لهذا الرمز الخصب كونه ابتكـارا محـضا او اقتلاعا من حائطه الأول او منبته الأساسي ليفرغه الشاعر جزئيـا او كليـا مـن شخصيته الرمزية الأولى ثم يملأه بدلالة شخصية او مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية ويغدو مفتاحا مهما يساعد على فهم تجربة الشاعر وفـض المغـاليق التـي تفـضي الـى هواجـسه ورؤاه وانشغالاته[31]. يقول شاذل:

متعب، متعب شهريارك فابتعدي

ودعيه ينام

ولتكن هذه ليلة الصمت .. ان مباح الكلام

سلّ جفني وغل يدي

كذبوا، كذبوا

ليس في الليل من شهريار سعيد

فلتكن ليلة الصمت اول ليلتنا

في الكتاب الجديد

اذن تنهض آلام الباطن الثاوية في أعماق شهريار الى أعالي فضاء الذات لتتحول إلى بوح بالحزن الذي يرفض هدهدة الكلام داعيا الى كتابة جديدة تعتمد الصمت النابض بالمعنى في سفر جديد يشكل بين طياته التحقق الذي يريده لإنسان جديد قادر على تشغيل طاقته الكامنة من أجل صنع حياته وتخطيط مستقبله بفعله هو وليس بقرارات جلاد يه وإرادة سلطاتهم، ان تحول شهريار في هذا النص بانعطافته الدلالية التي شكلت موقفا جديدا لابد ان يستدعي تحسولا اخر تسجله شهرزاد في انعطافة مماثلة كي يظل النص محافظا على التوازن الفني والتماسك الإنساني زمنا وكيانا وقدرة على الانسجام، لذلك تطلع شهرزاد في المقطع الرابع من القصيدة شخصية جديدة تعلن عن قطيعتها مع المرأة الأولى التي كانتها ساردة متوجسة تابعة، إنها الان متكلمة تقول كلمتها دون خوف وتعلن عن نفي الماضي الذي يحمل علامة استكانتها فالكلام نشاط فردي وجد ليعبرعن إرادة الانسان ذاته:

ما انا شهرزاد ..

ولا طيفها

لا .. ولا طفلة من حفيداتها

انها الآن تمتلك القدرة على انتقاد شهريار الذي كان بالأمس كابوس خوفها

وهي تؤشر حالة تعبه التي حولته من ذلك المتجبر في الشعور الجمعي الى متعسب مستثار في تشكيله النصي الجديد الذي غادرته الشمس الى غاياتها نائماً وفي غفلة مما جرى من تحولات:

فاستفق .. أيها الشهريار

استفق .. ان شمس النهار

شربت صمتك المر .. قبل السفار

وانتضت بيض راياتها

ومضت نحو غاياتها

وفي ذلك انتقاد مر للسلطات الغاشمة وهي تسطر اليوم عجزها وتخاذلها، وتجاوز العصر لطرائق استلابها للأنسان، في المقطع السابع من القصيدة تدخل شخصيتا السندباد وشهريار معا في مشهد مفاجئ يتجلى في هذه الرحلة الوجودية التي نبصر من خلالها السندباد باحثا لا يكل من البحث، ونرى الثاني غائبا منقطعا يدعوه السارد في النص الى النهوض لتبدل الأحوال بطلوع الشمس واتساع المدى ولثم الرايات:

فاستفق أيها الشهريار

استفق إن شمس النهار

طلعت والمدى الرحب يلثم راياتنا

ان تحولات شهريار والسندباد في الشعر العربي المعاصر لا يؤكد ثراء هذين الرمزين حسب بل ويؤشر تحولا جديدا في الوعي الشعري الجديد من حيث قدرته على تطويع هذه الرموز وإثرائها بما يزيد من قدرتها على التحول لتنسجم مع تطور الحساسية الشعرية الجديدة والوعي بفاعلية التحديث الصاعدة، حتى صار لكل

شاعر سندباده فذلك سندباد البياتي وهذا سندباد خليل حاوي في رحلته الثامنة التي تحولت من سفر يجوب فيه البلاد تاجرا في حكايات الف ليلة الى رحلة وجودية ثامنة يبحث من خلالها عن الحقيقة التي ارتبكت لدى الشاعر بارتباك الحياة من حوله وانفراط منظومات قيمها وانكفاء الإنسان وأحلامه فيها بسبب هيمنة أعداء الحياة وسيطرتهم على النوافذ المفتوحة نحو افق أرحب، بينما يتحول سندباد السياب من أصوله في الثقافة العربية ليتوحد مع رمز يوليسيس الذي رحل تاركا حبيبته تنتظر وتدفع الرجال عنها بالغزل ونقضه، لكن المنتظر في قصيدة السياب لم يعد وكذلك غاب سندباد شانئل دون عودة اذ توحد السندباد البصري بالرمز اليوناني تاركا مرجعيته الأولى[32]:

ونغني جائعينا
للكبار المتخمينا
قصة من ألف ليلة
عن أميرة
نذرت تكشف نهديها بذلة
إن أتاها السندباد
وسقاها من شراب الحب نهلة ...
ومضت تذرع أبعاد البلاد
تسأل الله المراد
وتزور الأولياء الصالحينا ...!

كما نجد روح الفلكلور الشعبي الطافح بالحيوية وتلقائية الريف وعفوية ملفوظات أهله وتعبيرهم المباشر عما يحسون في قصيدة (ثغاء الجرجر)[33] ..

هوامش المبحثين الأول والثاني:

1- التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، د.شاكر عبد الحميد، 8، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.

2- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكسيم، 12- 15، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986 .

3- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 569، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.

4- المعجم الادبي، جبور عبد النور، 154-155، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.

5- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 149، دار المعارف، مصر، د. ت.

6- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، 12، دار مجلة شعر، 1960.

7- أدونيس، الحوارات الكاملة 1960 -1980، 1/ 80، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.

8- الاتجاهات والحركات، 569، مرجع سابق

9- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة (رود) المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، د.ت.

10- المعجم الادبي، 119، مرجع سابق.

11- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، 15، مرجع سابق.

12- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربـي الحـر، د. فـاتح عـلاق، 2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

13- ادونيس، الحوارات الكاملة، 80، مرجع سابق.

14- فن الشعر، د. احسان عباس، 147، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.

15- كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيـسي، ا/ 34 ومـصادرها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

16- وعي الحداثة وحداثة الوعي، قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكـرة، 13، مجلة الأقلام، 5/ 1999.

17- ربع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحداثة في الشعر، 5-6 مجلة الأقلام، 5/ 1999.

18- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، سعد البزاز، ضمن المجموعة الشعرية الكاملة، 505 – 517 ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

19- المذاهب الادبية، د. جميل نصيف التكريتي ،329-340، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990.

20- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، 518، مرجع سابق.

21- المصدر نفسه، 520.

22- المصدر نفسه، 532-536.

23- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم، 19، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.

24- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 23، 34 رسـالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1980 .

25 – قصائد غير صالحة للنشر، شاذل طاقة، عبد الحليم اللاوند، هاشم الطعان، يوسف الصائغ، دار الهدف، الموصل، 1956.

26- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 58، مصدر سابق.

27- المصدر نفسه، 85.

28 – ربع قرن على غياب للشاعر شاذل طاقة مجلة الأقلام، 5 – 6، 5/ 1999.

29- التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،مالك المطلبي، مجلة الف باء، العدد 320 في 6/ 11/ 1974.

30- شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، 3 – 10، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جامعة الموصل، كلية الاداب، 1989.

هوامش المبحث الثالث:

1 – المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، 105. مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.

2 – المصدر نفسه، 105 – 106.

3 – جدل الادب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، 1، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.

4 – مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، 52، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.

5 – المرجعية الاجتماعية، مرجع سابق، 93.

6 – شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جريدة الجمهورية بغداد، 24/ 10/ 1979.

7 – مقدمة ديوان المساء الاخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 20، بغداد، 1977.

8 – المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، مرجع سابق، 103.

9 – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، الزابيث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، 105. منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.

10 – المعجم الفلسفي، جميل صليبا، 212 – 213، دار الكاتب العربي، بيروت، د. ت.

11 – القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيري، د. احمد عبدالحليم عطية، 162، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط1، 1989.

12 – جدل الادب والايديولوجيا، 2–3، مرجع سابق.

13 – المصدر نفسه.

14 – المجموعة الشعرية الكاملة، 395، مصدر سابق.

15– المصدر نفسه. 225.

16– المصدر نفسه، 332.

17 – مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر. د. جميل نصيف التكريتي، 20، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1/ 1992.

هوامش المبحث الرابع:

1- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، 15 – 16، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

2- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، 97، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.

3- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، 172، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط 1، 2005.

4- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 97، مرجع سابق.

5- مفاتيح العلوم الانسانية، معجم عربي، فرنسي، انكليزي، د. خليل احمد خليل، 383، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.

6- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، 45-46، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 1998.

7- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، 288، بحث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السميوطيقا نمقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986.

8- المجموعة الشعرية الكاملة، 344.

9- المصدر نفسه، 353،

10- المصدر نفسه، 284.

11- نفسه، 446

12- نفسه، 286.

* سقط الزند، 7، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

13- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، 3 / 270، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

14- المجموعة الشعرية الكاملة، 415 .

15- طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم متي، مراجعة، كامل مصطفى الشيبي، 24، مطبعة الارشاد، بغداد ،1968 .

16 – ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، 191، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.

17- المجموعة الشعرية الكاملة، 33، مصدر سابق.

18 – المصدر نفسه، 130.

19 – المصدر نفسه، ينظر على سبيل المثال: 132، 119.

20- شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.

21- المجموعة الشعرية الكاملة، 66.

22 – المصدر نفسه، 79.

23- أصول شائل طاقة الشعرية، 5، ندوة كلية الاداب، مرجع سابق.

24 – ديوان نازك الملائكة، 2/ 77، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

25 – المجموعة الشعرية الكاملة، 84.

26- في شعرية الضوء، النور كمفهوم فلسفي وسبل امتداده الى العمل الفني، صلاح صالح، من كتاب في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، 38 -39، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1997.

27- معجم العلوم الأجتماعية، ابراهيم مدكور، 24، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1975.

28 - المجموعة الشعرية الكاملة، 44.

29- المصدر نفسه، 47.

30- نفسه، 429.

31- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، 47، دار الشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.

32- المجموعة الشعرية الكاملة، 429.

33- المصدر نفسه، 341.

الفصل الثاني

حيوية الطاقة الشعرية :

1- طاقة اللغة الشعرية.

2- حيوية الصورة الفنية.

3- الشعر وتداخل الفنون.

4- الريادة العروضية.

5- شاذل وريادة قصيدة النثر.

طاقة اللغة الشعرية:

لا تنطلق رؤية هذه القراءة من كون اللغة في الشعر وسيلة ذات سمات تجعلها شعرا لأنها تنظر الى اللغة الشعرية على انها هي مبدعة الشعر، ولذلك كان لابد لهذه اللغة من محرك يبث فيها الروح ويشعل نبضها الحميم كي تنهض بالحيوية التي تمنحها الاستمرار والديمومة، وهذا المحرك المهم الذي يجعل من اللغة شعرا ويلونها بالألق والحياة والتوهج انما هو الرؤيا وعمق التجربة اذ كلما توهجت الرؤيا زادت حركية اللغة وتنوعت آليات فعلها وتعددت مجالات اشتغالها وفضاءات أداتها ونتاجها الدلالي، فالرؤيا قبل ذلك هي القدرة على اقتناص نبض الأشياء والكشف عن سرها الغامض الخفي بالرغم من ضجيج العالم وفوضاه، بهما يرى الشاعر كل ما هو كامن وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة من موضوعات لا حصر لها، موضوعات تتفجر بقلق الابداع والنشوة والنضارة لذلك فان نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائما على رؤية الجوهري والشامل فيما هو اعتيادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة[1]، وفعل هذه الرؤيا يندمج بالحساسية الشعرية لدى الشاعر ليشكل لغة تعد بحق حسب ريتشارد "اسمى صور اللغة الانفعالية .."[2] ولعل معظم ما جرى من بحوث حول أهمية هذه اللغة وسماتها ينطوي على تأكيد مفاده بلورة هذه السمات بسمتين مهمتين هما الانزياح والإيقاع، وهما السمتان اللتان تتجلى فيهما الوظيفة الشعرية أو الجمالية للغة، والمراد بالانزياح بشكل موجز هو الفعاليات الإنحرافية التي تجريها اللغة الشعرية على المعيارية لتشكل ذاتها تشكيلا جديدا بحيث لا تعبر عن المعنى بطرق مباشرة بل وهي تدور حوله او توحي به إيحاء يظل منفتحا على تعدد القراءات لان اللغة الشعرية لا تعد من وظائفها تسجيل اليقين ولا البوح بمغزى، فالإخبار واليقين من

سمات اللغة المعيارية ومقاصدها المهمة، بينما تتواصل اللغة الشعرية بطرائق مختلفة أكثرتلوينا وعمقا بعد تحقيق اكبر قدر من الإثارة والتكثيف الجمالي لأنها تسعى باستمرار الى تحفيز علاماتها اللغوية ما دامت معانيها لا توجد على خط كلماتها ..(3).

وتتنوع فعاليات الانزياح في تحقيق اللغة الشعرية وتتفاوت هذه الفعاليات دقة وعمقا بين آليات البلاغة والتصوير والترميز والغياب وأنواع المفارقات مما يؤدي الى تكثيف لغة النص من جهة وتوسيع أفق الدلالة وتحرير المعنى من جهة اخرى، فانواع التشبيه والاستعارات والكنايات والتوريات والرموز والمفارقات والأيجاز والتقديم والتأخير كلها آليات تشتغل داخل أطر الانزياح وحتى الأوزان والبحورالتي جد منها ومن دورها في تحديد شعرية النص موقف جديد في شعر الحداثة تدخلها الانحرافات هي الأخرى عن طريق الزحافات والعلل قصد التلوين وتنشيط ما قد يركن الى السكونية والرتابة بحكم التكرار الزمني للمقاطع، ان الحداثة الشعرية التي طال الحديث عنها انما هي كامنة في اللغة وفي الرؤى المحركة لها، اذ يصبح الموروث المعجمي القار بعيدا جدا وسلبيا بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتها الحبلى بالاحتمال والقابلة لمزيد من القراءة والحفر والتوليد لأنها مزودة بطاقة ثرة وخصبة وغنية ذات مرونة وشفافية عالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف على النحو الذي يمولها بحساسية خارج الحدود والقياسات التقليدية المعروفة والمدركة في العقل المؤتلف والقياس الراهن ..(4). وقد بدأت هذه اللغة بحساسية فعلها الجديد بالعصر الحديث مع انعطافة الشعر نهاية النصف الأول من القرن الماضي وبداية النصف الثاني وظلت تتطور حتى صار الاشتغال عليها سمة للقصيدة الجديدة، وصارت العناية بتشكيل الشعرية ومرتكزاتها والاهتمام بالتشخيص

والتجسيد والرموز والأساطير والتراسل والإشارات التراثية بأنواعها والخروج من اللغة ذات البعد الواحد والنص الأحادي الى نص تتداخل فيه الفنـون والأصـوات والأجناس وينظر كاتبه الى أهمية تحرير المعنى، كل ذلك صار من اهتمامات هذه اللغة .فالشعراء المحدثون يدفعون باللغة الى أمام ذلك ان كل جيـل لا يمكـن ان يعيش أحاسيسه بذات الطريقة التي كان يعيشها من سبقه وعليه فـان كـل جيـل سيستعمل الألفاظ بتراكيبها استعمالا مغايرا[5] تقول الرائدة نازك الملائكة ما يلخص كون الشاعرية حسا لغويا عاليا كثيف الأعماق ولذلك لا يستطيع الشاعر ان يبـدع في لغة لا يحسها تماما وانما الحس الذي نتحدث عنه هو استخراج المعاني الدفينـة في الكلمات والحروف وهي شحنات اختزنها التاريخ والقدم فـي اللغـة بحيـث لا يتبينها الفرد الاعتيادي وانما يدركها الشاعر، والواقع اننا لا نـستعمل اللغـة فـي قصائدنا وانما تستعملنا هي، ومعنى هذا انها تعبرعن ذاتها علـى ألـسنتنا وتحيـا وتموروتتسع وتكشف أسرارها[6].

في قصيدة (عروس الجبل) تفتتح العنونة وهي اول موجه أسلوبي في الـنص المشهد مؤدية وظيفتها في الإضاءة كونها الثريا والعتبة ومركـز الإشـعاع الـذي يتبادل مع المتن تيارات دلالية يفصح احدها عما يختبئ في تشكيلات الآخر، فمفردة عروس تستدعي دلاليا مفاتن أنثوية في حالة تطلع الى زمن جديد وبهجة، وإضافة المفردة الى الجبل يزيدها إشراقا وعنفوانا لما في طبيعة الجبل وأهلـه مـن فتـوة وجمال وعنفوان، ان هذه المكانية في العنوان تتكرس في المطلع اذ تطالعنا صورة العروس في حالة رقص على الجبل، وفي الصورة الشعرية تداخل أجناسي ما بين فني الشعر والرقص اذ يتداخل الزماني بالمكاني بحالة وجدية تؤكدها النشوة التـي تكتنف العروس الراقصة وهي تسعى من اجل تواصل يـصل الـسماء بـالأرض

محاولا تأثيث الفراغ بحركات إيقاعية تفعلها أنشطة اللغة الشعرية من خلال جملة انحرافات تتوالى لترسم حركة النص النشوى عبر استعارات وكنايات وتشبيهات تمتزج أحيانا ببعضها من اجل إخراج لغة منسجمة ، والمشهد الذي تشكله ينسجه السرد الذي لم يدخل الى النص بمقصدية سردية تقتحم شعرية القصيدة، بل هو ينهض من صميم تلك الشعرية مضيفا اليها من سماته ليثريها ويعمق أداءها(7):

تتراقصين على الجبل   نشوى يداعبك الامل
الحسن ملك يديك   والدنيا تمر على عجل
فتمتعي بجمالها   وتزودي قبل الأجل
الزهر نور وجنتيك   بحمرة خضبت بطل

....

والى ابتسامتك الغريرة   قد هفا قلب الجبل
الحسن ملك يديك   والدنيا وايماض الامل
فتبسمي للحسن في المرج   الخصيب وفي القلل

ان اللغة هنا تدمج الحبيبة بالطبيعة منذ العنوان حين تضيف العروس للجبل ليتماهيا معا وليكون الجبل فضاء عرس، وتلك سمة رومانسية تطغى على أجواء الديوان الأول لشفافية لغته وهيمنة الانفعالات عليه ولكنها رومانسية لا تستدعي الحزن مؤازرا للحب لأنه رديف الحرمان، بل هي رومانسية شائل طاقة التي تمتزج فيها بهجة الحب بجماليات المحبين وفرح مشاعرهم بحنان الأمومة التي يسقطها الشاعر على الروض فإذا به أم، وإذا الجبل قلب يهفو في توحد مرهف بين الإنسان والطبيعة. ان الحب هنا يعوّل على مداعبة الأمل والدعوة إلى الإقبال على الحياة وعلى مباهج الفرح، وليس على أطياف المواصفات المادية التي تطغى على

لهفة الروح، كما أن لغة النص تتسم بالتوثب المرافق لحركية الحب ولا ترتكن إلى العجز المرافق لحنين الحب والتغني بالألم وتمجيد الحزن وروح الانهزام والعزلـة هربا من المجتمع وما اختيار النص لقمة الجبل فضاء إلا تأكيد لسمو الحيـاة حبـا وبالحب وفعله، ودعوة إلى رسوخه في الحياة الإنسانية وفي مظاهر الطبيعة التـي يتماهى بها الحبيبان ولا يقفان أمامها عاجزين كما فعل الرومانسيون من قبل.

إن متأمل الشعر العربي يجد أن الفضاءات الجمالية التي اعتمد عليها في بنائه الفني عبر العصور تتمثل على وجه الخصوص في المكان والزمـان والمـرأة، إذ أضفت عليه هذه المحاور أبعادا درامية وحسا مخضبا بـالحنين وأصـبحت هـذه النوستاليجيا إشكالية ذات أبعاد إنسانية بعثت في النص الشعري بعدا دراميا أضفى عليه حسا تاويهيا ومسحة جمالية[8] تشكلت من تلاحم الإنساني بـالطبيعي، وفـي قصيدة طاقة تتبع حركية اللغة من استجابة الأنثى التلقائية لدعوة الحب اسـتجابة لا تخرق شفافية الروح بحسية شبقة، ولا تستغرق بالميل إلى الزوال وأحزانه بل تشير من بعيد إليه كي لا تخرج من دائرة النشوة:

الحسن ملك يديك والدنيا تمر على عجل

فتمتعي بجمالـها وتزودي قبل الأجـل

ان الشطر الثاني من البيتين (والدنيا تمر على عجل) و(وتزودي قبل الأجـل) يتحولان في البيت ما قبل الأخير من المقطع الأول تحولا ايجابيـا إذ يغـادر النص إشارته للموت نحو تأكيد على الحياة مما يوحي بانحياز القصيدة لعوامل الديمومـة والتجدد بالحلم الذي حضر من المطلع مجتازا التحولات النفسية إلى النهاية- الأمل:

الحسن ملك يديك والدنيا وايماض الأمل

لكنّ البيتين اللذين اختتمت بهما القصيدة يوحيان بقسوة المرأة (إن كان قلبك قُدَّ من حجر) والقسوة توحي بعدم الإقدام على الوصال، فهل كانت القصيدة مجرد حلم..! أم ان الرجل العربي/ الشاعر يثيره تمنع المرأة عليه لأنه يزداد شغفا بذلك التمنع...!

ان اللغة الشعرية استنفرت في القصيدة كل إمكانياتها المتاحة بآلياتها الفنية كي تشكل نصا متحركا بأفعال يهيمن عليها الحاضر ويلونها الماضي بالاسترجاع، وتشبيهات تتضافر مع الاستعارة والكناية ومع تقديم وتأخير يخرق معيار النظام اللغوي ليحرك نشاط اللعب الحر باللغة .

في الديوان الثاني (ثم مات الليل ..1963) تتحول اللغة من مرحلتها الرومانسية الأولى إلى مرحلة متقدمة في القدرة على الإيجاز واكتناز الدلالة ولا شئ يحقق الاقتصاد اللغوي والتكثيف واكتناز الدلالة كالرموز، فإذا كان الإنسان مخلوقا رمزيا وكان النص الأدبي رمزيا بامتياز فان اللغة الشعرية ستكون هي اللغة الرمزية التي لا شك في تفاوت أدائها المشكل لواقعها الرمزي عمقا وكثافة وغورا ما تفاوتت مواهب الشعراء وقدراتهم على خلق المعادل الفني لتجاربهم الداخلية. في قصيدة (قابيل في الدملماجة) تتبلور اللغة الشعرية حول رموز من نوع جديد اذ تلتفت إلى التراث الديني والإنساني لتلتقط رموزا تعد شمولية في التاريخ البشري لأنها تشكل جذر الإنسان الأول فهابيل وقابيل رمزان أزليان لدراما الخير والشر ولذلك يعدان رمزين لازمين كونهما صالحين لكل الأزمان فضلا عن كونهما رمزين يستمدان دلالتهما الأولية من الكتب السماوية، وإذ يشكل الشاعر قصيدته على فكرة الصراع هذه فلأنه مؤمن باستمرارية تكرارها ما دام الإنسان على وجه الأرض، ولذلك استلهم تلك الدراما في التعبير عن مأساة الاقتتال في مدينته يوم

تسلطت فئة ظالمة على الأخوة قتلا وسحلا وانتهاكا مبيحة الدم والسلب والاجتياح اذ تتثال الرموز في القصيدة انثيال مطر الجريمة في ذلك الثامن من اذار عام 1959[9]:

كفني في البئر المهجورة
ثلج قان ووسادي من حجر
ومن الأغصان المقرورة
وعظام الأموات
تاريخ أعمى ينظر ماساتي
ويعيش الأسطورة
الريح تئن بلا مطر
والبوم تحوم مذعورة
وأخي قابيل يفتش بين الأطمار
عن سر الثوار
عن سكين يغمدها في قلب الصورة

تتألف القصيدة من خمسة مقاطع، يشكل المقطع الأول قناعا محكما لهابيل الذي يتحدث بضمير المتكلم ويستمر القناع متواصلا عبر المقطع الثاني لا يخترق شروطه خلل إلى ما قبل نهاية المقطع الثاني بسطرين حيث ينفصل الشاعر عن قناع هابيل الذي تلبس به ليعود إلى ذاته الشاعرة مخاطبا هابيل الذي كان هو في المسطر الشعري السابق:

من غالك يا هابيل أخوك ام القدرُ
ام افعى هربت مذعورة

من جنات لا تنفجر ..

إذ ينحو الشاعر في تقنية القناع منحى دراميا ويؤثث دلالة لغته بما يثريها من أزمان وحوادث بعيدة حينما يمتزج صوته بصوت الشخصية التي تقنع بها والتي توفرت فيها مواقف وخصائص وأحداث تشبه مواقف المبدع المعاصر وأفكاره والأزمة المشتركة التي يعانيان محنتها معا ليكونا شخصا واحدا، يتحدث بأزمة تلاحمت خيوطها إلى حد بعيد وقد نجح الشاعر هنا في التقاط شخصية تاريخية مهمة ذلك ان التاريخ يقدم للشاعر مادة متكاملة مرت عليها العصور واجتمعت على أهميتها وجهات النظر، يقدم له المادة الأولية شخصيةً وحدثا وموقفا[10] ولذلك ظلت الشخصيات التاريخية مادة مهمة لأقنعة الشعراء التي تكامل نضجها وتماسكت فيما بعد على يد البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس، وتلون توظيف القناع على يد الأجيال الأخرى التي أعقبتهم ..

وإذ ينفرط القناع نهاية المقطع الثاني في قصيدة شاذل فسان الرموز تتعدد وتواصل فعلها الذي بدأته في السطر الأول وتتعسدد توجهاتها الدلالية فحتى التشبيهات تنحو منحى رمزيا في المطلع لكنه منحى تشكيلي تعددي لأنه مفتوح على القراءات:

كفني في البئر المهجورة
ثلج قان ووسادي من حجر
ومن الأغصان المقرورة

اذ على القارئ الجاد توجيه الرابط الدلالي بين المشبه (الكفن) والمشبه به (الثلج القاني) في آذار الموصل القارص البرد، وتشتغل آليات جمالية تتداخل في النص من تشخيص وتجسيد وتراسل فالأغصان مقرورة والريح تئن والصورة لها

قلب والقمر يشنق الفعاليات التي تمنح الحياة والأحاسيس لمن يفتقدها من النباتــات والموجودات والأشياء، وتعاود الرموز انبثاقها في القــصيدة ايجابيـــة وســلبية إذ يحضر النبي يونس والغراب واللون الأحمر، والأفعى والذئاب والشيطان والمــاء الآسن وكلها رموز سلبية تستمد من تاريخها فعل الشر الذي داهم قابيل فــانعطف بحياته، وهاجم النبي يونس ومزق بالعدوان عينيه وتظل رموز الشر جارية عبــر هضاب المدينة بوحشية حتى أنهكتها، إشارة لما حدث من عدوان ونبح في المدينة ومن قتل طالوت رجالاتها حتى لم ينج رجال الدين من تلك المجزرة ..

إن أهمية الرمز في النص تكمن في انه يجذب القارئ إلى منطقته حيث يكون ... زمنيا ومكانيا من جهة، ويعطي نفسه للقارئ كي يأخذه إلى حيث يشاء دلاليــا فيضفي عليه مما عنده مكتسبا من السياقات التي هو فيها ما يثريه ويزيده قدرة على التناسل الدلالي والخصب من خلال فعله في خيال القارئ وإذا كان عنوان الديوان الأول (المساء الأخير) يشي بلغة رومانسية كونه مطلا على أسى الغروب ونهايـــة الأشياء الجميلة فان عنوان الديوان الثاني (ومات الليل) يفتح صفحة جديدة لمرحلة شعرية جديدة فالتدرج ينساب من مساء أخير الى موت الظلمة إذ يــدخل الــديوان دخولا شفيفا إلى عالم الرمز باعتماده موت الليل رمزا طبيعيا وحياتيا ومعيشيا من خلال انزياح الظلمة السوداء ونهاية هيمنة عوامل السلب والاستلاب فان الــديوان الثالث (الأعور الدجال والغرباء) يدخل إلى متون نصوصه من خلال عنونة رمزية أكثر نضجا واتساقا مع المستوى الفني للقصائد وأكثر تواصلا مع كينونة أحداثها اذ يجتمع له رمزان مثقلان بالدلالة، الأول يعمل في حقل السلب كونه يتــشكل عبــر قنوات الموروث الديني والثاني ينهض من دلالات الحقول السيكولوجية والأدبيـــة والإبداعية التي تؤشر الغريب ذا فرادة من نوع ما "فالعنوان الحديث تتحكم باختياره

موجهات مختلفة، في مقدمتها مهيمنة تتمثل في بروز شديد لأحد انساق النص على بقية أنساقه الأخرى يعمد الكاتب بقصدية إلى اختيارها وبلورتهــا علــى مــستوى العبارة عنوانا لعمله، ومن هنا جاء اتصاف العنوان في النصوص الحديثة بالانغلاق النسبي"[11]، ففي هذا الديوان "لم تعد القصيدة مجرد شكل وأفكار، بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها"[12] وذلك ناتج عن رؤيا خبرت الحياة وأثرتها التجارب والوقائع فصارت ردود فعلها على الأحداث مختلفة عما مضى في السابق، يتجلى ذلك في بلورة اللغة عبر تلاحــم المــشاعر والمواقــف والتفــاوت بالأحاسيس من غير تناقض ولا أحادية في النظر الى طبيعة الحياة وأحداثها، بحيث صارت الرؤيا تدرك معنى الألفة في التناقضات والنور في الظلمــات، فــالفجر لا يطلع الا من أعماق الليل والفرح لا يكون فرحا الا بوجود الحزن.

في ديوان الاعور الدجال والغرباء يتعمق اشتغال الرمز بحضور لافت ففــي قصيدة (وعاد الرجال) توظيف فني لرموز من الطبيعة والحياة اذ تكــون شــجيرة الكافور محاورا اليفا، والكافور نبات له نور ابيض كنور الأقحوان طيب الريح[13] وهي شجرة أريجية من فصيلة الغاريات، أوراقها دائمة الخضرة يــستخرج منهــا العطر وقد باركها وزكاها القران الكريم علامة على جمالية اللــذة شــما ونظــرا، ويكون القمر رمزا لطلائع الثورة التي كانت حلم الشاعر وأمنيته[14]:

سألت شجيرة الكافور
قلت لعلها تدري
بانا ذات أمسية
زرعنا فوقها قمرا
صغيرا اسود العينين والشعر

وأشعلنا له شمعا وكافورا وفديناه بالنذر

فذاب الكحل مبهورا

واحرقنا أصابعنا ولم ندر ..

ان المرجعية الشعرية القديمة التي تشربها الشاعر والتي اشتبكت عبر مجمل ثقافته العامة تتصاع للموهبة الشعرية كي تحولها كما تشاء، انها هنا تحول رمز الشريف الرضي تحويلا يبعده عن الأصل مما يجعله موغلا بالشعرية[15]

يا سرحة بالقاع لم يبلل بغير دمي ثراها

ممنوعة لا ظلـــها يدنو الي ولا جناها

فالشريف يرمز بالسرحة للمرأة الحبيبة، وربما للخلافة التي كان يتوق اليهـا، المهم أنه كان يرمز بالشجرة لما كان يهفو اليه، وجاء شاذل ليعيد صياغة الرمز من جديد دلالة على الحلم المراد كذلك لكن من المادة النباتية ذاتهـا، فـالرمز مـلازم للشعر العربي من الجاهلية وحتى الان، لكن للزمن اثره الواضح علـى التشكيل، فسرحة الرضي بعيدة المنال، وخطابها ممزوج باللوعة، لكن رمز شـاذل أقـرب حضورا بدليل سؤاله وتلوين حواريته، ان الرمز يمنح ابعادا مبتكرة للغة الـشاعر ويمد قصائده بما يشحن الفاظها بمعان جديدة لم تكن لها، مما يوحي بان الرموز هي البعد الرابع للكلمات وذلك حين يكون البعد الاول هو المعنى المعجمي والثاني هـو المتداول في الحياة، اما البعد الثالث للألفاظ فهو المعاني التي قطّرها فيها الـشعراء عبر عصور الادب وكثيرا ماتكون ادق من الألفاظ التي يستعملها عامة الناس وبعد هذه الابعاد الثلاثة تاتي الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة[16].

إن صيغة الاستفهام التي شاعت بالأدوات في شعر شـاذل طاقـة غـادرت أسلوبيتها إلى السؤال بالفعل حدثا وزمنا وبثا:

سالت شجيرة الكافور

لكن السؤال يظل مغيبا، كامنا في صميم اللغة الشعرية التي هي لغـة غيـاب وعتمة في النصوص التي غادرت المباشرة والتقريرية، وهي اذ تعتمد الغياب فـي

بنيتها فإنما لتكتنز الدلالة في باطنها نابضة وموحية ومشيرة لأكثر من اتجاه، إنهـا هنا توحي بمضمون السؤال ولا تصرح به إذ لم يبح المقطع بالسؤال بـل صـمت عنه، والصمت بلاغة طافحة بالمعنى ،انه ليس السكوت الذي يطبق الشفتين ويكون فيه الخيال ساكنا، انه الدلالة التي تملأ زمن النص كلاما وتبوح داخل وجدانـه، ان الصمت يشيع داخل النص بيانا هو الأفصاح بعينه وان علاه السكون، فالـصمت ظاهرة وجدانية، وهو حالة بيانية توقظ الحياة كالكلمة ولكن علـى غـرار آخـر، فالكلمة عينها تفقد لهبها عندما تقطع كل علاقة مع الصمت، أي مع التأمـل الـذي يتميز الأنسان به من باقي الموجودات[17].

في المقطع الثاني يواصل النص تنمية رموزه وتـصعيد حركتهـا وتتـداخل الأصوات مع تداخل الضمائر والتباس الإحالات وامتزاج الفرح بالحزن بالأشـواق بالانتظار، وتنزل الأنثى/ الثورة من برج الحلم لتصير إنسانة قريبة مـن الـذات الشاعرة، إنسانة تبوح خارج قيود التقاليد وأسرها وأسوارها. وتقترب لغة شاذل في هذه القصيدة وفي وقت مبكر من اللغة الأليفة التي تغادر برجها التقليدي:

غريبا مر ياعيني، وما سلم
تقول شجيرة الكافور
فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته
ربيعا آخر يا ليتها تعلم
باني حكت من ضلعي وسادته
ومن نهديّ والخدين
لو يعلم ..

ان وعي الشاعر الجديد ومواقفه واهتمامه بما يدور حولـه مـن مـشكلات اجتماعية وسياسية وقضايا تهمّ المجتمع هيأه للاقتراب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة كما شاركت ترجمة الأدب العالمي والواقعي الاشتراكي في تلك المرحلـة بوجه خاص في تأكيد هذه النظرة إلى لغة الشعر، فهي لغة جديـدة اتـسعت فيهـا

المفردة وتمكنت من اكتساب مدلولات معاصرة، ليست بعيدة عن فهم الإنسان الذي لا يملك ثقافة لغوية وأدبية عالية، وقد سبق أن شرح أليوت أهمية الإفادة من كـلام الناس المتداول، لان اللغة التي ألفها الناس بما تحمل من دلالات وإيحاءات ينبغـي أن تكون مادة أولى قابلة للتشكيل وللصياغة التي تمنحها -ضمن الجملة الـشعرية وأسلوب الشاعر- كيانها الأدبي المتميز الذي بقدر ما يقترب من لغة النـاس فانـه يبتعد وينأى بها ليحلق ويكسبها جمالا وتفردا أدبيا[18].

ان مهمة الشاعر المبدع هي استنهاض حيوية اللغة والعودة بها الى براءتهـا التي تكمن فيها الدهشة والنقاء وبهجة التلقي، ان الشاعر اذ ينمي الحـوار داخـل القصيدة لا يتكلم بلسان شخصياتها ولكنه يدفعهم الى الكلام من خلال رفع درجـة الدراما التي صارت تنبض في روح الشعرو لذلك فهو لا ينوب عن المرأة هنا، بل يدعها تتكلم وتبوح بلغة الحب الأنثوية التي تنهض من الداخل: من ضلعي: إشـارة إلى الحياة الأولى وعلامة بدء الخلق الأنثوي فقد خلق ادم من صلصال لا حياة فيه، وخلقت حواء من ضلع حي نابض بالفاعلية ولذلك ظلت وستظل سـيدة المـشاعر المتدفقة ونبع العواطف الثرّة ، فقد لمستها الإرادة الإلهية مرتين، مرة مـن خـلال ضلع آدم عليه السلام ، وثانية كانت اللمسة الخاصة بها ... أن تكون فكانت، بينما كان أمر الحياة لآدم مرة واحدة. ومن نهديَّ: رمز الإثارة والدعوة للخصب الموحي بتواصل الحياة فيما بعد، اذ يتحول النهد مع الأمومة إلى ثدي مما يؤكـد حـساسية اللغة العربية وثرائها معا حين تتحول المفردة بتحول الدلالة الوظيفية للعضو الواحد في جسد الأنثى _ من الإثارة والدعوة لفعل التخصيب والديمومة إلى نبـع لتغذيـة طفولة البشرية ومدها بالحياة من دم الأم وعطائها وإيثارها، وهكذا تنبثق علامـات اللغة ودلالاتها من الداخل الى الخارج، حيث الخدان موطن الكشف وظهـور ردود الفعل وألوان التأثر على وجهها حبا أو انفعالات شتى، ان شجيرة الكـافور وهـي مؤنثة، تكررت خمس مرات في أربع مقاطع هي مقاطع القصيدة بأكملها، وهي في تكرارها لم تتكرر تكرار إفراد بل عاودت الحضور على شكل لازمة شعرية تتنوع

في كل مقطع ليشيع تنوعها الحيوية المتأتية من اللعب بالتكرار لعبا ينأى به عن السكونية والرتابة، وبالشكل الآتي:

1- سالت شجيرة الكافور ...

2- تقول شجيرة الكافور ..

3- سقيت شجيرة الكافور ..

4- سقيت شجيرة الكافور ..

5- فمالت غرسة الكافور ..

والملاحظ أن هذه اللازمة لم تتقيد بوضع محدد فلم تنتظم في مطلع المقاطع او خواتمها على عادة اللوازم التي تنتظم قبلية أو بعدية، فكانت قبلية فقط في المقطعين الأول والثالث ثم انبثت داخل المقاطع الأخرى إذ جاءت في السطر الثاني من المقطع الثاني وفي السطر السابع عشر من المقطع الثالث وفي السطر الخامس من المقطع الرابع، وهذا التحرر الذي اتسم به حضور اللازمة منح التشكيل حركية، والإيقاع تلوينا.

ان المرجعية الثقافية لشاذل تؤكد انتماءً واضحا لتاريخ الأنسان المكابد ومعاناته، واختيارا لأدب رفيع لا تلعب به الأهواء بل ترصّنه الجذور الحية التي لا تتوهج الحداثة بدونها، فالحداثة الحقة هي جديد معاصر بني على ما هو متألق ومتوهج في تراث الامم.

حيوية الصورة الفنية:

من مجمل ما درسناه عن أهمية الصورة الشعرية ومكانتها في تحقيق فنية الشعر يتبين لنا انها تشكيل لغوي يشكله الخيال الخلاق معتمدا أكثر الفعاليات إثارة في بناء مواطن الإشعاع الجمالي والدلالي في النص لتحقيق أهداف تتفاوت تفاوت طبيعة كل نص في إنتاج جمالياته الفنية ودلالاته معا، ولقد وعى النقد العربي القديم ذلك إذ نجد في جهود الجرجاني وغيره ما يؤكد عدالصورة قلب الشعر وبؤرة شعريته، وكان كتاب أسرار البلاغة مخصصا جله لبيان أهمية الاستعارات والتشبيهات التي تعد بؤر تشكيل الصورة الفنية موضحا مدى فتنتها في إخراج البيان في صور مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا كونها تمنح الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، تمنح الجماد حياة والاجسام الخرس بيانا والمعاني الخفية جلاء، تجسم اللطيف حتى يُرى، وتلطفُ بها الأجسام حتى تشف لتغدو روحانية[1]. وأكد النقد الغربي الحديث على لسان لويس أن الصورة لا تعكس الموضوع فقط وانما تعطيه الحياة والشكل وفي مقدورها ان تجعل الروح مرئية للعيان[2]، ويؤكد الدكتور احسان عباس ذلك من خلال عده الصورة تعبيرا عن نفسية الشاعر وان دراستها مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ذلك لان الصورة بجميع اشكالها المجازية انما تكون من عمل القوة الخالقة وان الاتجاه الى دراستها يعني الاتجاه الى روح الشعر[3]، وهذه القوة تكمن بالخيال الذي قسمه كوليردج على قسمين اولي وثانوي، فالاولي عنده يتجلى بقوة حيوية تجعل الادراك الانساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الانا المطلق، اما النوع الثاني فهو برايه صدى للاول[4]، وهذا هو مذهب كانت الذي ينبئ عن تصور مؤداه ان الخيال نشاط انساني وفعالية لا بد منها

من اجل ان تكون المعرفة الإنسانية ممكنة، وذلك لما يتضمنه الخيال في المثالية النقدية المتعالية من قدرة على ايجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسية والفهم، بين الحدوس الحسية وتصورات الذهن[5] فالخيال الذي يشكل الصورة الفنية انما هو العقل في اعلى حالات تبصره المبدع وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات وفي اعادة صبه المادة الخام في كليات جديدة حية، وحتى الخيال الثانوي لا يمكن عده مجرد ابداع لاستعارات حية ولكنه تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة احساس بالنضارة والجدة[6]، ويشيد كوليردج بهذه القوة التركيبية السحرية للخيال، ذلك انها القدرة التي تتجلى في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ،بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ وضبط النفس والحماس البالغ والانفعال العميق[7]، لان هذه القدرة هي صانعة الصورة الفنية وموظفة طاقات اللغة تشكيلا وايقاعا ودلالة. وكثيرا ما تتسم الصورة الشعرية الحديثة بالغموض كونها تعبر عن انفعالات مشتبكة ومشاعر متداخلة كثيرا ما تسودها الضبابية هي الاخرى وأحيانا تتشكل بأجواء ميتافيزيقية أو باطنية صوفية يلعب فيها الخيال الدور الأهم، ويختصر شيلي القضية حين يعرف الشعر بمقاله النقدي (دفاع عن الشعر) قائلا "الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال"[8].

لقد اهتمت المناهج النقدية عموما بموضوع الصورة وقسمها النقاد تقسيمات متباينة كل حسب اهتمامه ومقاصده فمنهم من درسها حركيا ومنهم من اهتم بها تشكيليا ومنهم من عاينها مفردة او عنقودية، لكن الحديث عنها سيظل ناشطا كونها

مرتبطة بالشعر الذي يصعب تحديده وتقييده حتى عدها بعضهم نظرية معرفية ترتكز على الجمال والوظيفة الشعرية[9] وتتراوح مرجعيات تشكيل الصورة الشعرية باختلاف موهبة المبدعين ورؤاهم ، فالرؤية الشعرية هي أوسع مدى وأثرى من كل الرؤى الأخرى، معرفية كانت او اجتماعية، او ثقافية ، ذلك أن الرؤيا الشعرية هي حاضنة كل تلك الرؤى لانها المرشح الارقى والأدق حساسية لجوهر ما في الرؤى الاخرى وهي الجوهر النابض لعصارة كل العلوم والفنون والخبرات، واذا كانت كل الرؤى الحياتية وتراكم خبراتها تترشح عبر الرؤية المعرفية، فان هذه لدى الشاعر المبدع تترشح أخيرا من خلال رؤيته الشعرية الأكثر نفاذا وجمالية لانها تتفعل بموهبة الفنان واحاسيسه وذكاء مشاعره، ولان النص الشعري يصدر عن هذه الرؤية التي لا يخفى غموض فعلها حتى الآن كونه عصيا على التحليل فانه سيكون بلا شك حاضن وعي الشاعر ومكيف منطقه الذي كثيرا ما يعتمد اللامنطق ليكون فنا مغادرا المنطق المألوف ومنفردا باحتواء نبضه الخاص وأسراره عن طريق التشكيلات اللغوية التي ينتجها زخم التجربة الوجدانية الداخلية وأهم تلك التشكيلات في النص الشعري .. الصورة الشعرية التي تمتلك "قدرة تماثل قدرة الحلم الذي من شأنه إعادة التوازن للإنسان بين ما يعتقده ممكن التحقق وما يراه غير ممكن"[10]، ولما كانت الفائدة متحققة في كل انواع الدراسات المهتمة بالصورة فسنقتصر على الساكنة والتشكيلية فضلا عن الاشارة الى اهم المرجعيات المعتمدة.

في قصيدة (بين أحضان الجبل) تمتزج معطيات الصورة شبه الساكنة بالفن اذ تتثال التشكيلات الصورية بنسج يتخذ من العطف بالواو المتلاحقة آلية صوغ في فعله الشعري[11]:

جيش الظلام

والعتمة الدكناء والغاب الحزين

واناامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام

والليل والافق البعيد

والجدول الثرثار والصمت الرزين

لا يبقيان علي ونام ..

لا يخفى ان قلة الأفعال في هذا المقطع كان من شانه حسب النحويين والنقـاد ان يعمل على تشكيل صورة تتسم بنوع من الثبوت والسكونية، فالفعل هو محـرك الصورة وباث الحيوية فيها، لكن هدوء البث هنا لا يعدم نبض حركة داخلية أشاعها توالي الصور المتلاحقة والعطف المتتالي والإيجاز في تركيب الجمل الاسمية الذي نجم عن حذف الخبر او غيابه معتمدا في الأيحاء به على الـسياق الـذي اكتنـف التركيب في جمل متعددة، وووروده في جملة: لا يبقيان على ونام في السطر الأخير من المقطع موحيا فضلا عن الاقتصاد اللغوي في التشكيل الذي تـأتّى عـن قلـة المتعلقات والزوائد، كل ذلك جعل من الصور متعالقة ببعضها وامضة بما تـداخل فيها من مرتكزات صورية مدها بها المجاز، فجيش الظلام والغاب الحزين، وأنامل الجبل، ووجه الغمام، والجدول الثرثار والصمت الرزين، كلها صور ارتكزت على الاستعارات والتشخيص والتشبيهات التي بثـت صـفات إنـسانية فـي الأشـياء والموجودات مشيعة فيها الحياة، ولا يخفى ما في هذه القصيدة من تـأثر بأسـلوب السياب الذي ترك سماته على شعراء عصره .. شاذل والبياتي وآخرين من شعراء جيله ومن تلاهم في قصيدته الليل والسوق القديم ..

و في قصيدة (قابيل في الملماجة) تلعب الصورة اللونية دورا مهما في تشكيل الدلالة التي حققت مراد الشاعر في تصوير اقتتال الإخوة والتعبير عن حوادث دموية[12]:

واخي قابيل يمد الى جبل التوبة
حبلا من دم
ينساح يغور إلى قلب التربة
وبعيني يونس ينشك الخنجر
ويطير غراب
و يئزّ سحاب
وتموت البذرة يقتلها سم احمر
تذروه الريح إلى جبل التوبة ..

فاللون يرد هنا بشكل مباشر وغير مباشر، ويلعب اللون الأحمر مباشرة مرة، وبمكون رمزه الدموي أخرى لعبته الدلالية المهمة في التعبير عن إهدار الحياة والإعتداء عليها. إن نظرية الإبصار الثلاثي للون، او نظرية العناصر الثلاثة تقول بوجود ثلاث عمليات ميكانيكية لأدراك الألوان واحدة لكل لون من الألوان الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق وتتم هذه العمليات في شبكية العين من خلال مخروطاتها الحساسة تبعا لطول موجة الضوء، فنوع من هذه المخروطات شديد الحساسية للموجات الطويلة (منطقة الأحمر) ونوع للمتوسطة (الأخضر) ونوع للقصيرة (الأزرق) وقد أثبتت الأبحاث فيما بعد صحة هذه النظرية، فالمخروط الحساس للأحمر يستجيب عند ضوء يتموّج من 450 إلى 700 ، فهو يمتلك أطول الموجات اللونية، وقد عده بعض العلماء من أقدم الألوان التي أدركها الإنسان

مندمجا بالأسود ثم أدركه لونا منفصلا قائما بذاته[13] وقد جعلته بعض الشعوب لونها المفضل في قائمة الاختيارات اللونية كونه لونا مكتنزا بالدلالة والإشارة والحركة والنشاط والمتناقضات كذلك، فهو لون الدم مانح الحياة، وفيه دلالة القتل وهو رمز النار المشتعلة، وعلامة على الغضب والمخاطر والقسوة، وهو إلى جانب ذلك يرمز للحب والشهوة ويعبر عن الفرح والبهجة والإثارة لكنه في هذه القصيدة نهض بالتعبير عن القسوة والقتل وإهدار الحياة حتى بين الأخوة، وذلك ما يعمق روح المأساة فالأخ الذي يرتجى للمحبة والتضحية، نجده هنا يمد الى جبل التوبة حبلا من دم، بالرغم من كون هذا المكان سابقا فضاء نجاةٍ من غرق الطوفان، لكن فعل هذا الحبل لا يقتصر على ما هو ظاهر، بل يتغلغل متدفعا الى الداخل، الى قلب التربة حيث يفعل في الخفاء ما هو اشد خطورة من العلن وسيعمل داخل التربة على قتل كل عوامل الخصب والتواصل، ولن يكتفي الرمز (الحبل الدموي الأحمر) بذلك بل سيواصل تجلياته بما ينتج عن فعله التخريبي من رموز فاعلة في حقله الدلالي:

وبعيني يونس ينشك الخنجر: صورة عنف تعمل على اطفاء نور النبوة.

ويطير غراب: صورة ارتفاع اللون الأسود رمز الشؤم وحجب الرؤيا السليمة وهيمنته على المشهد تغييبا للضياء واشتغالات منظومته الدلالية.

وينزّ سحاب: صورة احتدام وتصارع ينتج عنه انتصار عوامل الإقفار بموت البذرة التي ترمز للامل:

وتموت البذرة يقتلها سم احمر

فاللون الأحمر هنا وصف لما هو ذهني كون السم مشيرا للحقد والضغائن، واخراج لذلك الذهني الى ما هو محسوس وشاخص عيانا، ومتهيئ للانقضاض

والقتل، فقد تمكن من انتهاك الامل – البذرة وقتلها، وبفعل سيادة اشتغال الأحمــر بقتل البذرة التي تكمن فيها الخضرة، فقد تولى آذار الأخضر رمزا للمــأمول مــن عوامل الإيجاب والانفتاح، وسيتحول السم الأحمر في المقطع الثاني الى ملح احمر في صورة تعبر عن وجع لاذع تكتنفه تسع جمل استفهامية بأداة الاســتفهام (مَــنْ) التي تشير الى القاتل (قابيل) الذي بنيت هذه القصيدة إدانة له وكشفا عن جريمتــه، وهذه الألوان الصريحة: الأحمر والأسود والأخضر –الذي يرمز للخصب ولــذلك كان عرضة لنهش الذئاب– تكتنفها ألوان بينية مضببة وغائمة ومستعــصية علــى التوصيف احيانا لكنها في كل الأحيان مخضبة بالحيرة والأسى:

البئر المهجورة، الحجر، عظام الأموات، بقايا الآثار، الريح، الأطمار، التراب، الأوهام، مما يؤدي بالنص الى إعلان هيمنة صور السلب والافقار في أكثــر مــن مشهد:

يونس كان ها هنا في المساء
من ها هنا جروه عبر الهضاب
ومزقوا عينيه مصوا الدماء
من قلبه حتى استحالوا عواء
فازدحمت على الطريق الذئاب
تنهشه تنبح خضر الثياب
يونس مات مرة أخرى
وامطرت سماؤنا الحمرا
جبال قيح ودم

ان اللون الأحمر هنا يسيطر سيطرة تامة على ما سواه من ألـــوان مـــستفردا بالتعبير عن الدلالة التي عملت القصيدة على تشكيلها مما همش الألـــوان المبهجـــة وألوان الخصب، وتتنوع تشكيلات الألوان في القصائد حتى نجد الشاعر يلعب بها لعبة متقنة .. [14]

وأرنّت ..

فجأة في الافق نجمةْ

ذاتُ الوان حبيبة ..

فهي بيضاء وخضراء وحمراء وجهمة

والتلاوين عجيبة ...

ان النجمة تتجلى بألوان عدة في نظر الشاعر الذي يقرر فعــلا ان تلاوينهـــا عجيبة فهي إذ تتماوج بين البياض والخضرة والحمرة والدكنة فانما تعلن عن حالة مدهشة، وعجبها ودهشتها يكمنان في عدم استقرارها على لون واحد، ان اللغة هنا ترسم مشهدها بطريقة قريبة الشبه باللوحة التشكيلية، لأن الألوان في اللوحة بعد ان يرسمها الفنان وإن أخذت خطوطها وتشكيلاتها وضع الثبوت كما التشكيلات النصية إلا أنها كما النص تظل محتفظة بحركية التلقي لدى المتأمل، لكن الطاقة الشعرية/ الفنية قادرة على تحريك صورها التشكيلية بألوانها كما فعل شاذل طاقة من خـــلال اللعب باللغة، على أن اللغات بلا شك اكثر تواصلا مع الإنسان من كـــل عوامـــل التواصل الاخرى وأدواته، ولذلك فان تراثها الدلالي أكثر تراكما مـــن كـــل تلـــك العوامل، وبالرغم من ذلك وللعلاقة البنيوية بين فني الرسم والكتابة فإن أحد النقـــاد –وهو كورسون– يقرر أن الرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع ان يرسم الشعر كما يستطيع الرسام ان يكتب قصائد بلا صوت[15]، لكنا نختلف مع كورسون

في أن القصائد التي يكتبها الرسام –اللوحات– ليست عديمة الصوت وان كانت ألوانا، لأن لكل شئ في الكون لغته الخاصة نحسها ونفقهها حين تشف أرواحنا، والكلمات المكتوبة والألوان المرسومة لا تفتقد الى الجرس لانها تمتلك صوتا داخليا هو الذي يشيع فيها الايقاع ويشكل موسيقى القصيدة/ اللوحة، فما دامت ادوات البناء مختلفة بين القصيدة واللوحة فان طرائق التفسير والتاويل قد تلتقي وقد تتباين حسب طرائق اشتغال كل فن وأصول نقده كذلك، إن الوان النجمة تتجلى في اللغة مرة بيضاء واخرى خضراء وثالثة حمراء حسب تخيلات الشاعر/ المتلقي وما تصوره حالته النفسية في تلك اللحظة من خلال حاسته الشعرية وليس بعينه الاعتيادية الواقعية، وعبر ومض شعري يتصاعد في عمليتي غياب وحضور، ومحو واثبات بالالوان، فالصور الشعرية هي رسم بالكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة[16]، وهذا الشحن هو الذي يحرض أكثر على عمليتي الغياب والحضور فالأخضر يغيّب الأبيض ودلالته ليحل محله حاملا دلالته كذلك وما يلبث ان يستقر حتى يسارع الأحمر إلى تغييبه والحلول محله وهكذا ...

وتتنوع مرجعيات الصورة[17] فهي طبيعية اكثر الأحيان وهي ذات مرجعيات دينية وأدبية وتراثية وسياسية كما مر في مبحث المرجعية الشعرية[18]:

1- والتقينا ....

2-غيمة تشرب غيمة

3- الظمأ يحصد شوقينا فيدمي ...

4- منجل ما ذاق يوما

5- لدم المصلوب طعما ....

6- واحتمينا..

7- ونبحنا شبق العفة في عتمته

8- ورقصنا

9 - فوق شلوينا ونمنا

10- في مسافات من الافيون تهنا.

11- وزرعنا

12- في المتاهات نجوما وأهلةْ...

13- ثم ضعنا ..

14- ومع الفجر رجعنا ..

15- وعلى الدرب شموع أرقةْ ...

16 - ورياح شبقة

17- عميت تطفئ نورينا وسلةْ...

18- من حكايا عبقة ..

19- والتقينا...

من هذا العنقود الصوري الذي تأخذ فيه الصورة بعناق الأخرى تتشكل صورة القصيدة الكلية اذ تتداخل الآليات المجازية والرمزية والتشكيلية المتعددة في تخطيط أبعاد الصورة التي وظفت فضاء الزمن الماضي، لان السرد طرح حدث اللقاء من نقطة الحاضر الذي يسترجع ما جرى ماضيا، ولذلك كان الفعل الماضي هو المهيمن على اشتغال النص، بل كان فضاءه الكلي ما عدا أربعة أفعال مضارعة اشتغلت داخل الاسترجاع هي.. تشرب، يحصد، يدمي، وفعل وقعت جملته موقع الحال من فاعل الفعل الماضي: عميت هو المضارع (تطفئ) أما الفعل تشرب، فهو فعل تأسيسي جاء في مطلع فعل اللقاء في القصيدة مباشرة مختصرا مجمل فعاليات

اللقاء إذ كثفها بإيجاز صوري دال على انعتاق كل ما هو جسدي من ماديته الثقيلة ليترك الفرصة الكلية لاندماج الروحين في عملية الشرب والامتزاج تعبيـرا عـن التلاحم والتوحد التام اذ كيف يمكن عزل ماء عن ماء اخر يمتزج فيه، ان في هذه الصورة من شعر صاف ما يرفعها الى مراقي التعبير الجمالي الذي يتـشكل فـي ذروة الشعرية ممتزجة بالصوفية، روح تذيب الحسي محولة إياه إلى أثير روحـي، وما هذه السيولة التي اتسمت بها الصورة الاتعبير عن ديمومـة خـصب منتظـر فقصيدة (لقاء) هي صورة كلية مركزة تشكلت من عشرين سطرا مكثفا فـي بنـاء دائري إذ نهض الفعل (التقينا) بمهمة الومضة الاولى والقفل الأخير للنص، وكـأن الشاعريتوق لتكرار سرد حدث اللقاء ثانية تلذذا بذكره، وتشبثا باللغة التـي تكيّـف أجواء الحب بالتواصل من خلال سعي المطلع للاندماج بالخاتمة حيث يبدأ الـنص وينتهي بالفعل (التقينا) الذي سيستوعب كل فعاليات اللقاء التي عبرت عنها الصور الفنية المنثالة داخل هذا الفعل في حركة دائرية، والملاحظ أن عناصـر الطبيعـة تضافرت برشاقة لتشكيل صور النص غيوما ونجوما وأهلة ورياحا وضياء فجـر طالع، وهي طبيعة كل شعر حي تلعب في تشكيل صوره هذه الرباعيـة العارمـة: الماء والتراب والهواء والنار.

الشعر وتداخل الفنون:

ان التغيرات التي طرأت على الشعر الحديث لم تستهدف بناءه المعماري حسب وانما كانت تبغي زعزعة المفاهيم التي حاولت ان تمنح الشعر تعريفا أحاديا لتحل محلها مفاهيم مرنة تتلون بتلون الفن الشعري القادر على التحول بتحول تجارب الحياة بكل مظاهرها ليصبح الشعر عنصر هدم لتقاليد استنزفت ذاتها وعنصر بناء لقيم فنية تستجيب لمتطلبات عصرها في وقت واحد، مما عمل على تغيير طرائق بنائه تبعا لسياق تغير حركة الحياة بمعنى ان القصيدة لم تعد انعكاسا او تسجيلا للأحداث، بل غدت مجالا معقدا يستوعب الأحداث ويعيد إنتاجها في ضوء الإمكانيات الفنية والإبداعية المتاحة بحيث نجد مقابل الصوت الواحد تعدد الأصوات ومقابل النزعة الخطابية تمثلا لانواع السرد من حوار وحكي ومونولوج، وفي مقابل منطقية الزمن تكثيفا للارتدادات، وبإيجاز فان كل التحولات التي عرفها البناء المعماري او التشكيلي للقصيدة انما كانت نتيجة إفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الاخرى ومن تعقيدات الحياة المعاصرة عموما[19].

إن ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الأبقاء على إشارات من الهوية الأصلية للفن المتداخل، لكن بهيئة شعرية ولذلك فما يحدث هو عملية مزج فنية تحول الفن المتداخل من حقله الخالص الى حقل فني جديد، إن السرد في الشعر لا يبقى سرداًاعتياديا لأنه غادر أفقيته إلى التكثيف الشعري، والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنه يتحول من حركية الجسد إلى حركية اللغة التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع، والفن التشكيلي لا يحضر بعدته بل يتحول إلى شعر ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور، وما أفاده الشعر من فنون

التصوير بالكاميرا والسيناريو والإضاءة والظل وغيرها من الفنون السينمائية كلها كانت إشاراتها قائمة فيه من قبل لأنه فن التصويربجدارة، إلا انه مع تطـور هـذه الفنون الجديدة استطاع إن يوظف تطورها لتغذية قصيدته وإثرائها بتحويـل تلـك المنجزات شعرا.

فما يحدث في التداخل هو نوعٌ من تحويل الجنس السابق الى عـالم الـشعر بحيث يصير ذلك الجنس شعرا فيه إشارات داخلية وامضة تـشير إلـى الجـنس المستحوذ عليه وهو يلون الشعر الجديد بتلاوين جديدة ويمنحه من طاقته ما يثريـه ويضفي عليه ما يحرك في داخله روحا لعوبا.

إن لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحدا من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعري وإثراء مضامينه، فللشكل وظـائف تقتـرن بـه وتتحـول بتحولاته، وهكذا كان الشعر قد لجأ إلى التاريخ والأسطورة والحكاية بأنواعها ليس نقلا لوقائع وحكايات سابقة بل كشفا عن كيفية التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصـرة لمعاينة الواقع وتحليل مكوناته في ضوء النماذج والمكونات الحضارية العليا فـي تاريخ الإنسان، وما نظر الفنون بعضها إلى بعض وتأثرها وتأثيرهـا إلا محاولـة لدمج التجربة الإنسانية في كلية مخصبة، حركية ونابضة بحيوية الثـراء والتلـون الطافح بلواعج الروح الإنسانية وتوقها المشتعل لاختراق المجهول ورفـع سـدول الظلام عن كوامنه.

وتعود قضية تداخل الأجناس في جذورها الأولى إلى زمن بعيد، فقد سـعت الفنون نحو بعضها للعمل على تحقيق نوع من الوحدة الفنية إذ بدأ هذا النزوع قبل قرون يوم راح الفن يبحث عن تأطير أهم ممارساته بالشعر والتصوير، ومنهم من يعود بإرهاصات هذا الاتجاه إلى أزمنة أبعد لكن هذه الدعوة لم تأخذ مكانها اللائق

إلا على يد لسنج 1729 –1781 وكانط 1724 – 1804 بوصفهما من أوائل المشتغلين في البحث الجمالي، وفي مطلع المذهب الرومانسي الذي ثار على القيود الكلاسيكية وكرس حرية المبدع والابداع، لم تعد الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية والأجناس الفنية بتلك القوة، وحاولت المذاهب التي جاءت بعد الرومانسية تكريس تلك الانطلاقة، ولذلك ظلت الفنون سائرة بمثابرة نحو الانفتاح على بعضها، ثم التداخل الى درجة المبالغة بالدعوة الى رفض نظرية الأجناس وقوانينها الصارمة داعين الى تبني رؤية جديدة تدعو الى نظرية وحدة الأدب في ظل وحدة فنية لا تتجزأ[20]، ولا بد من الإشارة إلى حقيقة مفادها أن الشعر قد انفتح منذ بداياته الأولى على فنون تعدّ لبنات أساسية بالنسبة لبنائه، وهذه الفنون لازمته وتطورت معه كالرسم في الصورة والموسيقى في الايقاع والسرد في الروي وبتطور الفنون المسرحية والسينمية والنصوص بانواعها اخذ الشعر ما يمكن ان يفيده ويطوره فأفاد من المونتاج والكولاج والإنارة والظل والسيناريو الى غير ذلك. على ان وجود أي نوع من هذه الانواع الفنية والادبية في النص الشعري ليس دليلا كافيا على تبني النص تداخلا من فن اخر ضمن مقاصده لان لكل جنس او نوع عموما مظاهر تتكشف عبر نسيج النص الشعري وهي قابلة للرصد بصيغة نسبية ذلك انها لم تحتفظ بخواصها كاملة بعد ان تخلت عن خاصية خطابها لصالح خطاب اخر[21]، فالشعر المضيف للفنون الوافدة عليه او على الأصح التي استدعاها هو لتكريس شعريته وإثرائها، هذا الشعر اذا لم يكن قادرا على الاحتواء والهيمنة وضم الوافد في نسيجه الشعري فان عملية التراسل لن ترقى الى المستوى المطلوب منها لان الأجناس الوافدة ستظل طاغية على سطح النص مما يلحق، ولعل تعميق النزعة الدرامية كانت أول سمات التشكيل الجديد للقصيدة ذلك ان لهذه النزعة حضوراً

قديما في القصيدة العربية القديمة لكنه حضور يتسم بوضوح الفضاءات مما يجعل تشخيصها واضح المعالم، ومما يجدر الإشارة إليه أن القصيدة القصصية بوصفها جنسا أدبيا له خصائص تختلف عما نحن بصدده من انجاز قصيدة تستعير من السرد جوهر ما في سماته وهي تنجز مجمل فعلها الشعري من تقنيات او وسائل ترسخ انتماءها عبر الزمن والممارسة، ذلك ان المراد هنا هو تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد ان تنصهر في بنيته[22]، وتبقى الملامح السردية في شعر الرواد محاولة جادة أثمرت فيما بعد تجارب ناضجة.

(في ثلاث رسائل من سجن الكوت) يبني شاذل قصائده على سرد حكائي يعلن عنه في المتن أكثر من مرة، وفي المقطع الثاني من الرسالة الثانية يقول[23]:

لم تزل بعد من الليل بقية ..

وخطى السجان ما زالت وما زال التتر

في قرانا يعبثون،

من دمانا يشربون،

من دمانا العربية ....

ويواصل النص سماته الحكائية في الرسالة الثانية إذ تبرز شخصية الحبيبة/ الأم:

وانت يا حبيبتي في عشنا وحيدة

تحكين للصغار

حكاية جديدة ..

عن عربي لصه القطار،

مسافر بلا هوية بلا وداع

رقم مضاع ..

في زحمة المدينة البعيدة

مدينة الأسوار والسجون والغجر.

اذ تتمظهر الحكاية من خلال شخصية رجل عربي تقتاده السلطة الى السجن ويتراوح الفضاء ما بين المدينة والعش -بيت الاسرة- والسجن والحدث الجاري في فضاء استلابي، وتتضح ملامح الشخصية أكثر في المقطع الثالث:

بالأمس مر من هنا عصفور

مغرد مصفق الجناح...

ذكرني بطفلنا الغرير

يموسق اللفظة في حبور

ويملأ المنزل بالصياح..

كما نجد وضوح الفضاء زمانا ومكانا، وتتكشف ملامح الشخصيات وتتجلى شخصية الطفل أكثر فيبدو في مرحلة طفولة مبكرة لأنه ما يزال على مدارج التلفظ الاولى (يموسق اللغة) نزقا بضوضائه البريئة، وفي المقطع السردي ثنائية تضفي على المشهد نوعا من الحركية والتلوين، مشهد بيت أليف تلعب فيه الطفولة وتضج أصواتها في أركانه ومشهد آخر يلمّح به النص هو مشهد السجن بكل ما يكمن داخله من وحشة واستلاب. ان تلاحم السرد بشعرية القصيدة هنا وصل حد التذاوت معها فصار جزءا من كينونتها وتعبيرا مفصحا عن دلالتها، بحيث صارت شرارة الشعر في القصائد المتداخلة الاجناس لا تتجلى في اللغة وحدها بل في بنيتها السردية كذلك ..[24] هذه البنية التي لا تحتفظ بأفقية السرد وتجلي عناصره التي تتشكل بلغة الصيرورة لانها تنتقل الى لغة الكينونة التي هي لغة الشعر في حين

يتطلب السرد بسط اللغة وفك تكثيفها لأفساح المجال للعناصر السردية كي تــؤدي دورها، ولذلك يحتاج الناقد الى قراءة دقيقة ومتأملة وواعية بأدوات الــنص لكــي يتمكن من إبصار مدى حضور الفن الآخر في صميم الشعر بسبب التشكيل الخاص الذي تتميز به لغة هذا الفن التي تختلف عن أية لغة أخرى .

في قصيدة (ثغاء الجرجر) تواجهنا حركة درامية طافحة بالحيويــة والتــوق للحياة، حركة مفعمة بعنفوان الفلكلور الشعبي الذي ينهل من عفوية الناس البسطاء وطيبتهم التي تعبر عن ذاتها بتلقائية تمنحها القدرة على الوصول الدافئ الأليف من خلال ثراء تختزنه لغة شعرية مراوغة نحسبها عفوية بــسيطة أول وهلــة، لكننــا نكتشف في القراءة الثانية أنها تخفي ألغاما دلالية لها علاقة حميمة بفكرة الخــصب والديمومة وفعل الأرض التي لا تتعب أو تكف عن العطاء، ذلك ان القصيدة ظلت تومض منذ عنوانها المثير بومضات جنسية متلاحقة، رابطة بأواصر حميمة بــين عوامل خصب الأرض وعوامل الخصب الإنساني مما يؤكد شمولية الرؤيا ودقــة البصيرة في استقبال إشارات الطبيعة والأشياء، وهو فــي ســرده عبــر قــصيدة (ثغاء الجرجر) يتمكن من إعطاء السمات العامة للشخصيات التي حركت الأحداث: الأب، الأم، الفتاة المتفتحة، الاخ الكسول، عباس العلج، فضلا عن تشخيص طبيعة الفضاء الحكائي المتمثل بالريف مكانا، وموسم الحصاد فصلا والنهار زمنــا مــن خلال الفعاليات التي دل عليها السياق وكلها فعاليات تشتغل فــي ميــدان زراعــي تتضح حقوله الدلالية من خلال ما يدور فيها من أجواء ومفردات كمنجــل ونهــر وجرار وعجين وخبز وغير ذلك مما أشره النص ..

ويتجلى التشكيلي في كثير من القصائد نابضا بالشعري في تخطــيط الــصور الحادة وتلوينها بألوان شديدة الإثارة، فقد تزامنت ثورة التحديث الشعري في العراق

مع ثورة الفن التشكيلي وان كان للرسم حضور قديم في الشعر أشره النقد من زمن لكنه مع التحولات الشعرية منتصف القرن الماضي واضاءة الفنون بعضها بعضا وكذلك الثقافات والعلوم ترسخت عملية التعالق بين هذه الأطراف كافة ..

ان اللاتماثل الوظيفي للعقل البشري الذي قاد بالتحديد نحو تركيز شأن من اللفظي باتجاه المكاني البصري الذي توجيه عبارة المجاز الذي تصنعه القصيدة كما ان الدليل العصبي الفزيولوجي بقدر ما يؤثرفي استخدام اللغة وفي ادراك المكاني البصري وإعادة تكوينه سمح بخلق جسر لردم الفجوة بين الشعر والرسم بقدر تعلق الأمر بمسألة الشكل كما أدى الى إعادة تعريف الاستعارات اللفظية بوصفها ظاهرة موازية ومطابقة للاستعارات البصرية في الفنون التصويرية والتشكيلية[25]. من هنا كان الكثير من الظواهر الفنية المعاصرة مشتركة بين الفنين ولا سيما في ظاهرة الغموض والغياب التي كان لها اسباب خاصة وعامة في آن واحد، ان اكثر الطرق وصولا الى الدلالة هي المرور عبر الوعي بالشكل الذي هو جوهري في خلق الفنون كلها ولكنه يظهر على نحو اكثر مباشرة في الصياغات المكانية – البصرية للرسام، والمرور من ذلك الوعي بالشكل الى ذلك الوعي بالدلالة الذي هو وعي القارئ نتيجة للادراك الحسي للشكل الشعري/[26] يرسم شاذل صورته الشعرية بحس تشكيلي حاد يلعب فيها اللون لعبة تحويلية خطرة لانها لعبة تجوس في فضاء يمتد ما بين الموت والحياة ... الأحمر/ الأخضر، يشتبك بهما معا ثم يحاول أن ينأى بالحياة منقذا إياها من براثن الهلاك، ومُدخلا عنصر الصوت ليشرك حاسة السمع في انجاز صورة حسية بالغة الحضور، فحضور اللون في الشعر برؤيتنا إنما هو حضور تشكيلي في اللغة، لأن اللون هو العنصر الحاسم في الفن التشكيلي/ الرسم عموما[27]

يدا أمي مصلبتان بين الكرم والتين
على زيتونة حمراء في الغاب
واسمع صوت طارقة على بابي
تدق وصوت أمي من وراء القبر يأتيني
ومن اعماق سينين
تصاعد صوت اصحابي
تهدج اذ يناديني
وحبات الرمال تئز، تضطرم
الا لبيك يا امي ....

ان الشعر هنا يرسم لوحة تشكيلية متكاملة، فحضور اللون في الأدب والشعر بوجه خاص انما هوحضور تشكيلي يحيل على فن الرسم، فصورة صلب الأم بين الكروم واشجارالتين على زيتونة في الغاب خصها الشاعر باللون الأحمر تكريسا لتشكيل صورة دموية تعطي انطباعا اكيدا بخطورة ما يجري من قتل وتنكيل في هذه الأرض التي يتحدث الشاعر عما وقع عليها من ظلم، اذ يتم رسم صورة الصلب في مفارقة حادة على شجرة الزيتون رمز السلام الدائم الخضرة، ولا يخفى ما للأخضر من وظيفة إشاعة التوازن والخصب ،فان الفن التشكيلي بيد الشاعر يفاجئنا بمفارقة أخرى إذ يرينا شجرة الزيتون بخضرتها الدائمة حمراء تعميقا لروح العدوان وسفك الدم. لكن الفن الاصيل لا يستسلم لعوامل السلب والانفصال. ان هيمنة صور الشجر على اللوحة انما هو تعبير عن حنين الى الجنة الأولى، لكن صورة الجنة هي الأخرى مرّغتها الخطيئة/ الطغاة بالدم والقتل والجريمة فصارت فضاء للصلب والإعدام ، انه يخبئ مضمرات الحياة والحلم الإنساني في أعماق ما

يرسم، إن محفزات الحياة الكامنة في دواخل الشاعر هي التي تبذر مضمراتها في أعماق الفن ولذلك كان الكرْم رمز التحول/ الخمرة، وكان التين رمز الجنس تواصلا واستمرارا مع الحياة وديمومتها، وكانت الزيتونة بأصولها الرمزية والدلالية هي الأصل الراكز الثابت بينما الاحمر طارئ متحول لتبقى الخضرة والخصب والتحول للدائم رمزا لحركية الإنسان في الحياة.

ان الصور التي ينشئها الشاعر والرسام كلاهما انما هي صور ذهنية غير واقعية يقوم بتشكيلها من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التي سبق له ان استجمعها من معايناته المختلفة وهو يقيم صوره التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الإدراكية المتذكرة الكثيرة ويربط فيما بينها وبين الصور الأنية التي يقع عليها وقت إعمال خياله في الموقف[28].

ويمزج الشاعر بين فن الغناء والشعر في تواشج منسجم إذ يستعين شائل بالأغنيات والأناشيد والموسيقى وألحانها وكأنّ فنا واحدا لايكفي للتعبير عن المشاعر التي تفيض في روحه، ولذلك يعمل على استنهاض فنون مؤازرة يُداخلها ببعضها وبالطبيعة وعطرها وصحاراها وينابيعها لعلها تفي بمهمة البوح، فالغناء إذ يحضر بالشعر إنما يحمل معه روح الأغنية وعصرها وتراثها فوصف الأغنية بالحجازية هنا إحضار لكل ماازدهر في الحجاز من شعر وطرب ووصف للحب ومغامراته، لكن تلك الأغنية المزدهرة غدت أنشودة حادي المجانين إذ فقد أهلها زمام الأمساك بها والأخلاص لمجدها، وكان نتاج ذلك أن تحولت قصائد الشاعر الى أطلال أغنية باكية[29]:

الليل أغنية حجازية

يشدو بها حادي المجانين

وقصائدي أطلال أغنية

في التيه ابكيها وتبكيني

ويواصل تداخلاته مابين الشعر والطبيعة والغناء[30]:

كالغيث يبل شجيرات مرة ..

في قلب الصحراء

كفراشة صيف تحتضن الزهرة

وتميل على نبع الماء

وكالحان الراعي الثرة

تدحو أصداء الأصداء

في ارضي الشاسعة الحرة

كنشيد يبعث في قومي الهمة

....

بوحي يا أخت جميلة

بالحب وبالحرف المسحور

يتفيأ ظل جميلة

وتغني أغنية للنور

انه يسجل شرط الفن الذي يحمل في وظيفته الجمالية نور التواصل وعبير العدل الذي يحمي كرامة روح الإنسان من كيد المزورين، ولذلك يكون تأثير الأغنية في المتلقي وفي الواقع هكذا:

فتدك أصول السور

وتبشر بالحرية ..

كما أن الثورة الحقة في رؤيته لا تكون خلاقة إلا إذا اقترنت بالعشق ملازمــا حميما ومصيريا لحاجة كليهما –الحب والثورة– للايثار والتضحيات الجمة، فالثورة التي لا تشعلها نيران الحب لن تكون إلا نزوة بلا روح:

ويغوص الى أعماق الروح

فيمسد شعر الثوار العشاق

ويجعل من الأغنية عنوانا للقصيدة ايمانا بقدرتها على بعــث نــشاط الــروح لتجاوز السكونية التي لا حياة للابداع معها. ذلك ان للعنونة اثرا مهما في ترســيم خطوط الدلالة واضاءة متن النص والعمل على بلورة مقاصده كما فعل في قصيدتي (اغنية الكوخ) و(أغنية حب) مثلا[31].

ويدخل الرقص ليلون الشعر بحركية التأثيــث المنتــشي بالأمــل الــوامض بالتواصل والمحقق لفرح الروح وهي تهفو بالفن سموا، فالرقص في ابسط تعريفاته هو التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنه حركة الجسد وهــو يــنظم الفــضاء ويعطي ايقاعا للزمن في وحدة منسجمة مع الطبيعة دون تدخل المجتمع والأســرة اللذين يعملان على تقويض اندفاعه والتأثير عليه، اذ تمكــن التــاريخ والأنظمــة والمجتمع والأيديولوجيات من تطويعه –الجسد– حسب رولان بارت وجــره مــن عفويته ولا وعيه وانسيابيته بحيث لا يحيل الا على ذاته لأنه ليس تعبيرا عن فكرة او عن وضعية سايكولوجية بل هو يعوض ذلك بأحادية الإنتاج الجسدي، بمعنى انه ينجز حركاته الروحية والنفسية بجسده، في سمو يقاوم الابتذال لان الابتذال هبوط بالفن الحق، فهو اقتصاد متدهور للعلامات كما يؤكد بارت[32]. ان الرقص تعبيــر لاهب عن الشعور بالحيوية واحتدام المشاعروهو تخليص للداخل من طاقة متوترة تضر بالروح والجسد، وما قول الشيخ جلال الدين الرومي ارقص يرقص الكون الا

تأكيد لحقيقة التطهر من شوائب المادة والتحرر من ثقل أعباء الحياة، حتى اتخـذه الصوفية مظهرا من مظاهر الذكر ورتبوا له حلقات خاصة وربما قصائد خاصـة كذلك، ولذلك لازم هذا الفن الإنسان من قديم الزمان، فكان معبرا عـن خـصائص العصر وروحه وهو وسيلة من وسائل الإبداع اذ تكمن فيه تقاليد الشعوب ولغـتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجمالي أهم أبعاد الرقص كونه إفاقة ويقظة روحية تمنح الراقص ما يصبو اليه من متعة وسمو ولذة وانسجام وشعور بحياة مفعمـة بالـشباب والثـورة علـى عوامـل الإقفـار والسكون[33]:

تتراقصين على الجبل   نشوى يداعبك الأمل

الحسن ملك يديـــك   والدنيا تمر على عجل

الزهر نوّر وجنـــتيك   بحمرة خُضبت بطل

إن النشوة هنا تسمو بالجسد على ماديته وتبعث فيه طاقة سحرية تنفـث بـه الحيوية والعنفوان ليتعالى بالنشوة على كل مايشده نحو الأرض، وإذ تمتزج الأنوثة بفن الرقص تتحول الدنيا الى مشهد جمالي من طراز خاص في رؤية الشاعر حيث يمتزج النور بالعبير بالشعر:

أحمامة الروض المنور فاحفظي قلبي لديك

يا نفس قد ملك الجمال قيادنا يا نفس ويك

وتتسع فاعلية فن الرقص في الشعر لدى شاذل حتى تـصير فـضاء لحـزن مذبوح بالم الانكسار العربي الفادح جراء نكسة حزيران وخذلان العرب فيها ومـا لاقاه الشعب الفلسطيني من مواصلة النفي والعدوان والتشرد، فالرقص ليس تعبيرا

عن الفرح حسب بل هو تعبير عن أعلى درجات الحزن لحظة يضيق الجسد بمكابدته فيلجأ لحركة الرقص نفضا لألمه وتخلصا من ثقله[34]:

فلترقص اجراس كنائسنا والمعبد

ولتصعد لله مآذننا وقباب المسجد

وليصدح صوت بلال مرثية

للطفل العربي المذبوح

ولترقص كل الاجراس

فوق الاشلاء العربية ...

إن الرقص هنا تعبير عن وجع ممض تحرقه مشاهد مأساوية للأطفال العرب الذين تُذبح براءتهم بوحشية دونما إثم ارتكبوه، ولأشلاء الجموع العربية التي تُراق دماؤهم وهم يدافعون عن حقهم وحق شعبهم وأمتهم في الحياة، وتدخل ثنائية النور والظلمة في لعبة الشعر لديه[35]:

مضى الليل واختبأ الكوكب

وهذا خيالك ... لا يذهبُ

وبتُ وبات الكرى نافرا

أراهُ .. ولكنه يهربُ

اذ تجتمع لمثل هذا النص ألوان تتباين في إيحائها لكنها تنسجم في رسم صورة تتداخل فيها المشاعر تداخل ألوان الظلمة بالنور بخيال الحبيبة، فالشاعر يدرك لعبة التلوين الفني وتنوع مكونات القصيدة إدراكا ذوقيا ولذلك يستدعي ثنائيات منها الجفاف – الرواء، الظلمة – الضياء الموسيقى وألحانها– الصمت، لكن التعامل مع لعبتي النور والظلام قد يأتي حياديا لديه فلا ترتكز قصيدة (هواجس) على صراع

بين الظلمة والنور رمزين لصراع بين الحزن والامل، انما تعرض مشهدين، كــل مشهد على حدة مما يدفع الشاعر الى التساؤل عما فعل الكوكب بعمره حيث يظــل المشهدان يشتغلان بحيادية، النجم بعيد في السماء بينما تثوي ظلمة الألم بعيدا فــي دواخل الشاعر[36]:

ذلك النجم الذي اقلق سهدي
هل له بالشوق والاحزان عهد مثل عهدي
لم اكن اعرف اني
سوف القى ساهدا يدرك حزني
انا قد ضيعت عمري
يا ترى هل ضيع الكوكب عمره
وانا سودت شعري
بمداد الحزن بينا يعشق العالم سحره ..

ريادة شاذل طاقة العروضية:

سبق القول في محور سابق من هذا البحث أن الشكل في الفنون لـيس نمطـاً ثابتا أو مقدسا بل هو يتسم بالمرونة والقدرة على التطور والاستجابة لعوامل التحول متى ما وجد في هذه العوامل داعيا للانعطاف، وعوامل التحول الفني للأشكال ذاتية وموضوعية، ذاتية بمعنى أنها تنبع من حاجات الفن الذي لايمكن له الا ان يستجيب لمتطلبات عصره وإلا بات معزولا عنه وغير قادر على احتوائه واستلام إشاراته، كون وظيفته السابقة استنفدت طاقتها على التواصل ويكون استمراها بهذا الوضـع مجرد تكرار تقليدي لا طائل من ورائه لأنه لم يعد قادرا على خلق الإثارة المطلوبة من الفن، ولا خلق الاستفزاز المحرض على الدهشة والتلوين حينها يكـون الفـن الأصيل على أهبة الاستعداد للتحول، يساعده في تحقيق هذه اللحظة المهمة عوامل موضوعية مؤازرة تأتيه من الأجواء المحيطة بالفن، وهي عوامل ثقافية حـضارية تاريخية وسسيولوجية تنطلق من مجمل حركة المجتمع بشكل خاص ومن مجمـل حركة الفنون في العالم، هذا العالم الذي غدا مرئيا ومسموعا من قبل الجميع ومتاحا للجميع كذلك، إذ لم تعد أجهزة الاتصالات المبهرة تحجب منه شـيئا علـى احـد، وصار في مقدور الجميع الإطلال على بعضهم والإفـادة مـن تجـارب بعـض، فالتحولات الكبرى في الفنون تنبع من حاجة ملحة داخل الفن ذاتـه، تؤازرهـا أو تناهضها القيمُ النقدية السائدة، أما العوامل الاخرى فهـي عوامـل سـاندة لتلـك التحولات، تتفاعل معها تفاعلا جدليا، ولقد كانت هذه العوامل المؤازرة التي ساندت الانعطافات الأدبية والفنية المهمة ولاسيما في الشعر منتصف القرن الماضي كثيرة ومتنوعة وأهمها التحولات التي عصفت بالعالم اثر حربين كونيتين ألحقت أضرارا بالغة بالإنسان وبمنظومات قيمه، وبالرغم من التقليد والسكونية التي اتسمت بهمـا

الحياة الثقافية في العراق بداية القرن العشرين إلا أن رياح التغيير ما لبثت ان فعلت فعلها بنشاط الترجمة ووصول نماذج من الشعر الأوربي ونظرياته في اللغة والنقد وتنوع آليات التصوير والترميز والأداء الموسيقي، وقبل كل ذلك نمو الوعي بالتحديث والشعور بضرورة الحرية في الكتابة والجرأة في التجريب وفي اختبار طرائق تعبيرية تعمل على تحديث الشعر وتجديد روحه، من اجل مواكبة روح التطور، فالفن يحتاج الى تغيير شكله المعبر بين حين وآخر[1]، لذلك راح الشعرُ يعمل على استكمال أدواته وتجديد رؤاه وأشكاله، وحين طلعت الشاعرة نازك الملائكة بنموذجها الشعري الجديد ومعها السياب وشاذل طاقة والبياتي وبلند الحيدري وأكرم الوتري ورشيد ياسين ومحمود البريكان وسعدي يوسف ويوسف الصائغ، وآخرون لم تحالفهم الشهرة لبعدهم عن بغداد مركز الإبداع والثقافة في العراق كمحمود المحروق وعبد الحليم اللاوند في الموصل، كانت روح التقليد ما تزال هي المهيمنة على الموقف الأدبي لكن الجديد الأصيل ظل قادرا على انتزاع فرصة الحضور والاستمرار، وهكذا كان شأن الشعر الذي كتب بطريقة مغايرة والذي لم يجر إجماع حينذاك على مصطلح لتسميته فقد وصفته نازك الملائكة بأنه لون جديد وأسلوب جديد[2]، وسماه السياب شعراً متعدد الأوزان والقوافي[3]، وقال عنه شاذل طاقة انه شعر كتب على نسق منطلق، اذ يؤكد انه جرب في عدد من قصائد ديوانه الاول "على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة ولا يلتزم عددا معينا من تفعيلات البحور إذ تجد في البيت الواحد تفعيلة او تفعيلتين ولعلك تجد في اخر خمسة، وفي اخر اكثر او اقل"، ويواصل موضحا أن هذا الشكل الجديد "ليس مرسلا ولا مطلقا من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئا وينطلق عن اشياء"[4]،

ويحاول شاذل العمل على تأصيل الشكل الجديد بقوله: "ولعل من حق الفن ان نذكر ان هذا الضرب ليس مبتكرا لأن جذوره ممتدة في الشعر الاندلسي، وكان شـعراء الأندلس موحين به الى شعراء المهجر الذين نظموا فيه وأبدعوا أيما إبداع"[5] ولسنا هنا بصدد محاورة التأصيل، لكن التسمية التي شاعت حينذاك في الميدان الأدبـي والنقدي هي مصطلح الشعر الحر الذي يؤكد انفتاح النموذج الجديد رؤية وشكلا معا، والذي تغلّب عليه فيما بعد مصطلح (شعر التفعيلة) الذي يعبر عـن مرتكز الـشكل الجديد (شكلا) إذ يضعه في وصفه الدقيق من الجـذورور الأصـلية لمـصطلحات العروض العربي الذي وضعه الخليل، ومن التحول عن بنية الشطرين إلى التفعيلة، وبما انه لا فصل بين الشكل والمضامين فان أي تطور حقيقي سيكون في الرؤيـة أولا وفي الشكل ومضمونه معا مما أدى فيما بعد إلى تحولات مهمة في فعل الكتابة ذاته إذ تحولت من الأحادية إلى التعددية ومن الذاتية إلى الدرامية ومن الأفقية إلـى التشكيلية التي لم تعد القراءة التفسيرية قادرة على الوفاء بالكشف عن دواخلها بـل صار التأويل ضرورة من ضرورات تلقيها ..

كان شاذل طاقة إذن واحدا من رواد هذه الحركة الشعرية الجديدة في وعيـه بضرورة التجديد التي طرحها في المقدمة المشار اليها وفي النماذج الشعرية التـي قدمها مبكرا فديوان (المساء الأخير) هو الديوان الرابع في هذه الريادة مع الملائكة والسياب والبياتي فقد كتب قصيدة التفعيلة معهم في وقت مبكر، وكان على تمـاس شديد مع الحلقة التجديدية الأولى في دار المعلمين العالية عام 1947 كمـا يؤكـد الشاعر راضي مهدي السعيد، وأنه دخل في أول مغامرة عروضية سبق بها الرواد حسب الدكتور خالد علي مصطفى والدكتور مالك المطلبي[6]، والباحثون في قضية ريادة شعر التفعيلة يكادون يجمعون على كون طاقة من الرواد الاوائل فـي هـذه

الحركة وليس من الجيل الثاني كما عده بعضهم، فقد التقى السياب وتحدث عن موهبته وأثره، كما قال عنه السياب إن شاذلا شاعر كبير[7].

لكن شاذل طاقة لم يأخذ حقه من الدراسة التي يستحقها في ميدان ريادته في التجريب العروضي الذي كان له فيه من السبق ما تؤكده قصائد ديوانه الأول المكتوبة على الشكل الجديد من جهة وزمن القصائد التجريبية لزملائه الرواد الذين كتبوا بعده بسنوات، والتي نبه عليها الباحثون في المصادر المشار اليها سابقا، وعليه يمكن ملاحظة الاتي:

1 – ان مقدمته لديوانه (المساء الأخير) هي الورقة التنظيرية الثالثة إلى جانب مقدمة نازك الملائكة والسياب فقد صدر ديوانه الأول (المساء الأخير) في 20/ 7/ 1950 وهو وقت لا يبعد الا باشهر معدودة عن ديوان نازك (شظايا ورماد) الصادر عام 1949 ومقدمتها المطروحة في ذلك الديوان التي نظرّت فيها للشعر الجديد، وديوان السياب (اساطير) الصادر عام 1950، مع مقدمته التي أكد فيها توجهه نحو التجديد، كما صدر ديوان البياتي (ملائكة وشياطين) في آذار 1950، الذي طرح فيه قصائد جديدة على المنوال نفسه، وقد طرح شاذل في ديوانه الأول ذاك النموذج التفعيلي مع العمودي مخترقا الأجواء التقليدية السائدة ومغامرا عروضيا سباقا داخل حركة التجديد ذاتها، تلك الحركة التي جسدت مبدأ مهما في الفن والأبداع هو ألا ثبات يمكن أن يخلد لأي صيغة شعرية أو فنية لأن الصيغ اقتراح العصور التاريخية والاجتماعية التي لا تعترف بقداسة الأطر الأبداعية ولا دوامها، مؤكدة أن صيغة التعبير الجديدة هي صيغة العصر الحديث مثلما كان الشعر العمودي هو صيغة العصور السابقة[8]

مما يسجل له الحق في الريادة، ويكرس اسمه شاعرا من رواد حركة الشعر الجديد مع نازك والسياب فضلا عن أهمية طروحاته في مقدمة (المساء الاخير)، وعليه فإن مقدمة شاذل مع مقدمتي الملائكة والسياب تعد من أقدم الوثائق النقدية المهمة التي طرحت شعر التفعيلة نموذجا شعريا جديدا وبرّزت حضوره في تلك المرحلة بالذات، لأنها دعت للتجديد وضرورة التجاوز، إذ سجلت مقدمة شاذل انحيازه للحركة الشعرية الجديدة ودفاعه الحار عنها ،وهوانحياز لضرورة تحديث الحياة العربية واقعا وحضارة وثقافة وفنا وفي كل مناحي الحياة، وقد سبق الكلام عن أهمية هذه المقدمة وتحليل الدكتور عبيد لها في محور الريادة.

2- كانت البحور الصافية هي الفضاء الذي كتب به الشعراء شعر التفعيلة كما دعت لذلك الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، لكن شاذل طاقة كتب قصيدة (انطلاق) في ديوانه الأول معتمدا على موسيقى الخفيف وهي اول قصيدة تفعيلة تكتب بإجماع النقاد على بحر مركب من تفعيلتين ويعود تاريخ كتابتها حسب تاريخ نشر الديوان الى المرحلة السابقة لصدوره وكما حددها شاذل في حديثه لعاصم الجندي مابين 1948-1950، بينما كتب السياب اول قصيدة له على بحر مركب عام 1957 وهي قصيدة (ثعلب الموت)[9]، وفي قصيدة (انطلاق) أفاد فائدة قصوى من تفعيلة (فاعلاتن) التي أغرم بها شاذل فكان بحر الرمل حسب احصائية كاظم صليبي العائدي قد احتل المرتبة الاولى من بين البحور المعتمدة في قصائده التفعيلية لما في هذه التفعيلة من حركية توفرها الانسجامات الناجمة عن

زيادة الحركات على السواكن مما يوفر للقصيدة نشاطا وانسيابا حيويا[10].

سوف أنسى فلا تعيدي عليّا ..

ذكرياتي...

ودعيني وانت بين يديا ..

انهلُ السحر من شفاهك حيا ..

وإذا ما جننت .. واختبأ البدر وراء الدجى يختّبىء شيا

فاذكريني ..

واعلمي انه سيطوي حياتي

وشجوني ..

اذ نجد انه اعتمد في الأسطر القصيرة ذات التفعيلة الواحدة على (فاعلاتن) وحدهاً من بحر الخفيف دون اللجوء الى تكرار (مستفعلن) وهو يفعل ذلك معتمدا على نشر النغم العام لفاعلاتن كقاعدة ايقاعية للنص بينما يلجأ الى مستفعلن للتلوين والمغايرة إنقاذا لموسيقى النص من الاستسلام للرتابة، وتجدر الإشارة الى انه لوّن البحر الخفيف في هذه القصيدة فمرة جاء بالشطر الواحد كاملا واحيانا قليلة بالشطرين، ثم يذهب الى التفعيلة مرة أخرى، لكنه في كل الاحوال كرر فاعلاتن وحدها في الأسطر القصيرة عبر النص كله وبين آونة واخرى[11].

3- التداخل العروضي: هو تداخل وزن بحر شعري في بحر آخر ضمن القصيدة الواحدة، وهو يختلف عن ظاهرة التنوع بين بحرين أو أكثر، ذلك التنوع الذي يجري في قصيدة المقاطع[12]، لأن التداخل يرد داخل تشكيل القصيدة ولذلك يقول المطلبي، شاذل طاقة أول شاعر أقدم بوعي (وهو

دارس العروض)على تجربة مزج الأبحر والمقصود بالمزج هنا كما نفهم من السياق هو تداخل الابحر في القصيدة الواحدة فقد كتب قصيدته (غضب) على بحري المتدارك والخفيف مفيدا كذلك من الأنسجام القائم بين بنية تفعيلات البحرين[13]:

اصعدي للسماءْ

واهبطي للترابْ ..

لم يكن لي رجاءْ

في الهوى والعذابْ ..

فاغضبي واحنقي وعودي إليّا

بعد حين ،

وابعثي حبناء وجودي عليّ ،

بالشجونْ ..

انا لا أفهم العيونْ

والمنى الحالماتْ ..

فاجهلي من اكونْ

واغضبي يا فتاةْ ..

والملاحظ هنا ان المزج أو التداخل العروضي بين بحري المتدارك والخفيف لم يحدث نشازا كذلك لما بين البحرين من تقارب وانسجام في التشكيل، فالنص ينعطف من رتابة المشاعر في غياب الرجاء وشحوب الأمل مع المتدارك، الى الصعود بالنبرة مع الأمر بالغضب والحنق مع الخفيف.

4- لكن التداخل الأهم حدث في قصيدة (انتصار أيوب) التي اعتمد في وزنها على ثلاثة بحور هي المديد والمتدارك والرمل ومتأمل تفعيلات هذه البحور سيجد ان بينها انسجاما بنيويا كذلك، إذ ترتكز جميعها على فاعلن كنواة ايقاعية، ثم يُزاد عليها سبب خفيف نهاية التفعيلة لتصبح فاعلاتن في الرمل، وهذه التفعيلة ذاتها تشكل في المديد ثلثي البحر مما يؤكد الخبرة العروضية للشاعر ومعرفته الدقيقة بطبيعة التجاوب النغمي، وفي أي المتجاورات من التفعيلات يمكن حدوثه، فهو يستهل القصيدة بوزن الرمل..فاعلاتن[14]:

ثم مرتْ...

سنوات ومجوس النار في الوادي يصلون لفحمةْ ..

وأرنتْ ...

فجأة في الافق نجمةْ ..

ذاتُ الوان حبيبة .

ان تتابع فاعلاتن في المقطع ينسجم وتتابع السرد لكنه حين يأتي على خبر الموت ينكسر التتابع المتواصل ب: فاعلاتن فينهدج خبر الموت وأساه بتفعيلة فاعلن لينتقل الإيقاع من الرمل الصافي الى المديد المركب بتقدم الحدث نحو وقائع جديدة:

مات ايوب فقل للحزانى:

أهل ودي اشربوا الصبر كأسا فكأسا ،

لا تثوروا..لا تذموا الزمانا ،

ان هول الردى ليس أقسى،

يا حزانى، من شقاء الحزانى. !

وفي المقطع الثالث يتجلى التداخل العروضي في أبلغ صورة، يقابلـه تـداخل للزمن في السرد، فبعد أن أعلن السارد عن موت أيوب في هذا المقطـع يعـودفي المقطع اللاحق ليخبر عن مواصلته المحنة وهو يرقى الى الموت جسوراء مفيدا من تقنية الاستباق، مبتدئا ببحر الرمل ومنتقلا بانسياب الى المتدارك منتهيا بالمديد فـي مهارة تركيبية عالية تتجاوب والانعطافات السردية للدلالات من حدث الى حـدث جديد:

ومضى ايوب في محنته يرقى الى الموت جسورا

ومُدى الطاعون تفري قلبه، تذرو البثورا ..

في الشرايين وتحتل جروحه ..

والردى يمتصُّ روحه

والعذارى يبكين في غابة من نخيل :

عاصفٌ مرزمٌ أفقنا الجهم دامي السيول

يا اله الضعفاء ..

والمساكين .. وكل الأشقياء

ربنا إن المنايا تجيش ..

ربنا ..

خلِّ ايوب المسجّى يعيشُ ..

خله ولتستبحنا الجيوشُ ..

ولا يخفى ما في هذا التداخل من تلاؤم إيقاعي يصدر عن رؤية تتسم بـوعي موسيقي يتصف بالقدرة على التمييز بين البحور القادرة على إحـداث انـسجامات

هرمونية فيما بين تفعيلاتها، فتفعيلات البحور الثلاثة التي شكلت ايقاع القصيدة الخارجي هي:

ا - الرمل: فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

2 - المديد: فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن

3 - المتدارك: فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

واذا علمنا ان علة الحذف تدخل على أعاريض الرمل والمديد وأضربهما لتصبح (فاعلا) التي تساوي في رموزها المقطعية (_ ب _) رموز مقاطع تفعيلة المتدارك (فاعلن)، أدركنا دقة وعي الشاعر طاقة بعلم العروض وبدوائره الشمولية التي تجمع بحوره المؤسسة على بؤر نغمية تتقارب مرة وتتباين اخرى، كما أدركنا الحس الموسيقي المرهف الذي كان يخطط من خلاله عملية المزج أو التداخل العروضي إذ ان هذه البحور الثلاثة تنطلق من تفعيلة تأسيسية واحدة هي (فاعلن – ب–) التي لحقتها زيادة الترفيل كما سبق القول لتصبح (– ب––) ولذلك كان الانسجام الإيقاعي هو المهيمن على روح القصيدة بالرغم من اشتراك ثلاثة أوزان في تشكيلها، فهي قصيدة مارست تجربة عروضية مركبة ومتداخلة لأنها:

أ- استعملت البحر المركب وهو المديد في كتابة قصيدة التفعيلة وهذا أمر يعد خارجا على القاعدة العروضية آنذاك وقد نهت عنه الملائكة في تنظيراتها للشعر الجديد.

ب- داخلت بين بحرين صافيين هما الرمل والمتدارك في نص شعري واحد.

ج- مزجت بين البحور الصافية والبحر المركب –المديد– لأخراج قصيدة واحدة ذات تجريبية واعية وضرورية لانفتاح البحور على بعضها في النص الواحد بما تحتاجه الدلالة، يقول الدكتورعلي جعفر العلاق:

"ان قصيدة (انتصار ايوب) تكشف عن قدرة عروضية كبيرة، بل تكشف عن ذهنية تركيبية قادرة على النظر الى القصيدة في مستويين من مستوياتها ..المستوى الايقاعي للتجربة والمستوى التعبيري"(15).

د- ان الانعطافات الوزنية من بحر الى بحر لم تكن مصاحبة حسب، بل كانت مؤازرة وداعمة لانعطافات دلالية واضحة في النص مما يؤكد ان تجريب الشاعر كان مدروسا، وهذا ما يشير إلى ثراء العروض العربي وغنى طاقاته عبر الزمن.

وتؤكد هذه القراءة مع الدكتور المطلبي أن النمط العروضي المتداخل في العروض العربي بحاجة الى عناية خاصة في الدراسات العروضية، وأن شاذل طاقة هو أول شاعر وضع أساس النمط المزجي في عروض قصيدة التفعيلة، والذي أدى بعد ذلك إلى الإيقاعية في القصيدة الحديثة التي تطرح القصيدة بكل تفرعاتها كأيقاع واحد...(16) والتي تطورت فيما بعد الى مزج أكثر من ثلاثة بحور وتداخل تفعيلات متباينة في النص الواحد دون ان تنال هذه الظاهرة ما تستحق من تحليل وتقييم.

5- إنه تجرأ على ما كان سائدا في زمنه وفي شعر زملائه من اعتماد الحد التفعيلي الاقصى للسطر على اربع تفعيلات، فكتب بخمس تفعيلات من الكامل في ديوان (المساء الأخير) وفي قصيدة (المساء الأخير) ذاتها:

قد كان لي قلب وأحلام وآمالٌ كبارْ

وأتى المساء، فلم يدع شيئا أعيش على مناهُ ولا انتظارْ ..

وفقدتُ نفسي يوم رحتُ أجوبُ، أبحث في القفارْ

ففي السطر الثالث من هذا المقطع (وأتى المساء...) خمس تفعيلات ضـــربها فيه تذييل: (متفاعلانْ) ورويها مقفل بالسكون المسبوق بالردف مما يعبر عن لوعة انتظار طويل ومكتوم لا حركة تطلقه للخارج فتخفف من ثقل معاناته .

وكذلك يفعل في قصيدة (السر الضائع) على المتقارب، مما يدل على تجـاوزه النسق الرباعي المرتبط بالشعر العمودي في معظم بحوره كما أنه أكثر من النسقين الأحادي والثنائي وذلك خروج آخر، هدفه كسر الرتابة الايقاعية للأنساق الثلاثيـة والرباعية حين تتوالى على غرار واحد، ونجد هذين النسقين في قصائد: (حـصاد النار) (لن أعود)، (السر الضائع)، (أغنية الكوخ)[17].

دعي الليل يبحث عن سره

وراء الصخور ..

وخلف الغمام

....

ويبحث من طية الصدر سر الوجود

فلم يكن الشعر غير ظلال الشجنْ

إذ نجد نـسقي التفعـيلات الثنـائي والخماسـي حاضـرين فـي المقطـع من المتقارب- مما يؤكد نزوعا نحو اكتشاف القدرة العروضية على ارتياد أنماط جديدة من التشكيل .

6 - وظف شاذل في البحور الصافية ظاهرة عروضية قلما استخدمها السياب ونازك إلا في أضيق الحدود، فقد استثمر جميع أضرب البحـر الكامـل الصحيحة والمقطوعة والحذّاء والمذيلة والمرفلة، على حين لم يـستخدم السياب في قصائده الحرة على الكامل الضرب المقطوع قط، ولم يستخدم

الضرب الأحذ إلا في موضعين فقط في قصيدته: (السوق القديم)، أما قصائد البحر الكامل في ديوان (المساء الاخير) فنجد فيها شيوع الضربين الأحذ والمقطوع فضلا عن الأضرب الأخرى المعتادة ففي قصيدة (المساء الأخير) مثلا ورد السطران الرابع والخامس على الضرب الأحذ[18]:

1 - أنسى .. وهل تنسى الربيعَ الغضّ أزهارُ الرياض؟!

2 - وإذا نسيت فهل أكون سوى صدىً في القبر غاضْ؟!

3 - أنسى .. أأكفر بالجمال وبالخلود؟

4 - رحماك يا ربُّ ..

5 - لم يبق لي قلبْ

ومما لا شك فيه أن أي حذف في التفعيلة يعمل على تكثيفها، وأن التكثيف سمة شعرية تختزن باقتصادها اللغوي طاقة دلالية أقدر على الإيحاء فالحذذ هو حذف الوتد المجموع برمته من تفعيلة الكامل لتغدو (متفا ب ب -)، كما ورد الضرب الأحذ نفسه في قصيدة (حصاد النار) في السطرين الثالث والرابع من المقطع:

1- ما أنت غير سراب

2- لا شئ غير سراب

3- في عالم ثاني

4- في ركن بستان

5- بين الحسان الحور والغيد

6- وعلى أغاني الناي والعود ..

واستعمل الضرب المقطوع في قصيدة (المساء الأخير) والقطع هو إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله مما يحوّل التفعيلة الى مُتفاعلْ في السطر الأول من المقطع:

ويلي، أأنسى في العذاب عذابي..

في ذلك الوهم الجميل ..

أو ذلك الحلم الطويل

أوَ هذه عُقبى الحياة .. ؟

وأكثر منه في قصيدة (حصاد النار):

سأراك لكن من يقول أراك ..

ما أنت غير سرابْ ..

لا شئ غير سرابْ..

واذا أتى زمن الحصاد

لم يلقَ غير رماد

لاشئ غير رماد ..

لا، لا تروحي ..

مري باصبعك الجميل على جروحي ،

او تمتمي ..

وتبسمي ..

تشفى جروحي ..

حيث يفيد الشاعر من ثنائية التفعيلات في الاسطر، ومن توظيف علة القطع في أضرب تفعيلة الكامل منعطفا من التعبير بكتلة التفعيلة السالمة في

الكامل(متفاعلن ب ب – ب –) الى إطلاق التفعيلة المقطوعة (متفاعل ب ب – –
التي لا ترد علتها إلا في الأضرب.

7– أفاد من التدوير في القصيدة التفعيلية، هذا التدوير الذي قررت الشاعرة الملائكة في تنظيرها لشعر التفعيلة "أنه يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الاطلاق أن يورد شطرا مدورا، وهذا يحسم الموضوع"[19]، لكن تدوير هذه القصيدة يختلف عن تدوير البيت العمودي، لأن تدوير العمودي يتشكل بانقسام المفردة بين الشطرين، فيكون جزؤها الأول في نهاية الشطر الأول وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني، بينما التدوير التفعيلي يعتمد على اقتسام التفعيلة فيكون جزؤها الاول في نهاية سطر وجزؤها الثاني بداية السطر الذي يليه، ولهذا التدوير وظائف دلالية لعل أهمها التواصل والاستمرارية في الأداء مما يعمل على تماسك النص وإدامة جذب المتلقي لأتمام الدورة الكلامية، مما جعل الشعراء الرواد يفيدون من امكانياته، وعمل الجيل الثاني على تطويره واستثمار طاقاته بحيث غدت القصيدة كلها مدورة دورة كاملة على يد حسب الشيخ جعفر مثلا، مما يؤكد أن منع الملائكة لم يكن موفقا ولا فنيا في هذا المجال، ونجد التدوير يحدث لدى شاذل بين أكثر من سطرين[20]:

يا طفلة العينين ...
من ألقى عليك ظلال أمسية كئيبة
من روع الصدر الصغير
وأرّق الذكرى،
ومزّق أمنياتك يا حبيبةْ ..
من غال أحلام الطفولة واستباحَ

الأمنياتِ

ورقرق الظل الكئيب بمقلتيكِ ،

من أين أنتِ

ومن أتى بكِ يا غريبةْ ..

اذ يتشكل التدوير بين سطرين أولا ثم بين ثلاثة، فثلاثة، فسطرين، وينتشر على جسد النص بهذه التشكيلات متجاوبا تجاوبا دلاليا وتنظيميا مع الاستفهام المجازي الذي حمل أكثر من دلالة منها الإنكار والتوجع والترحم.

8- وإذا كانت معظم ايقاعات العروض العربي تنتمي الى اصل واحد فان الفرق بين بحر وبحر انما يعود الى المغايرة في موقع الاسباب من الاوتاد تقديما وتأخيرا، وموقع الفواصل من الأوتاد كذلك، من هنا يكون الشاعر شاذل طاقة قد قدم النموذج التطبيقي على ذلك قبل أي شاعر من شعراء الشعر الحر في العراق والوطن العربي، وهذه بلا شك مزية تحسب له وبها ينفرد عن غيره بعيدا عن البحث في الجانبين التخييلي والتعبيري كما يؤكد الدكتور خالد عي مصطفى[21].

9- التناوب.. هو الجمع بين الشكلين العمودي وشعر التفعيلة في قصيدة واحدة سعيا الى استثمار أجمل ما فيهما من طاقة إيقاعية تخصيبا لشعرية النص ولجمالية تلقيه معا، ففي قصيدة (لا تقولي انتهينا) يناوب شاذل بين البحر الخفيف الذي شكل وزن المقطع الأول عموديا وبين المديد في المقطع الثاني[22]:

لا تقولي انتهى الطريق الى سيناء فينا ...

ولا تقولي: انتهينا..

نحن أدرى بما سقينا من العار ...

وأدرى بما أدير علينا ..

لينتقل الى المتدارك في المقطع الثاني الذي كتب على الشكل التفعيلي حين ينعطف من سرد حدث الكارثة العربية الى استفهام يموج بالتوجع مما جرى مؤكدا الإشارة الى نتائجه الجارحة، إذ تتغير نبرة الإيقاع من ذلك الألم المشوب باليأس الذي يتسع له طول البيت العمودي الى نبرة الغضب العاصف التي عبر عنها بالنمط التفعيلي:

من صبّ الملح على جرحك مريمْ ..

من فجّر في قلبك نابال الأحزانْ

ومن اغتال ربيعك يا عذراءْ ..

فليغضبْ، فليغضبْ أحمد..

ولتحزن مريمُ والقبة ..

والملاحظ ان شاذلا حتى في هذا التناوب بين الشكلين يبدو حريصا على الانسجامات النغمية بين البحور التي يشكل بها قصيدته الواحدة ولذلك جاء بالعمودي على الخفيف:

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن،

وبالتفعيلي على المتدارك: فاعلن التي تتصل بعلاقة بنيوية مع فاعلاتن مما يؤكد سعيه الى خلق انسجامات جمالية لا نشوز فيها داخل القصيدة.

10- إن جرأة شاذل في التجريب العروضي وخروجه على تعليمات الشاعرة الملائكة بضرورة التزام البحور الصافية وتنظيراتها في ذلك وهي الأكاديمية الوحيدة بين أولئك المبدعين الرجال تؤكد وعيا ومقدرة على

التطبيق الأبداعي في حقل التجريب لأن التجريب يتحول الى نوع من العبث حالما ينطلق بعيدا عن مرتكزاته الأساسية .. الوعي والقدرة الفنية على مراعاة الجا نب المعرفي.

11- يتسم شعره العمودي والتفعيلي بالحركية والتنوع في الأوزان فقد ضمت مجموعته الكاملة تسعين قصيدة.. تسع وثلاثون منها على الشعر العمودي وسبع وأربعون على الشكل التفعيلي بينما كتبت القصائد الثلاث الأخرى على التناوب بين الشكلين ووردت قصيدة نثر واحدة في المجموعة.

لقد كتب شاذل شعره العمودي على البحور المركبة والصافية ،اذ كتب على الطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والمجتث ،و كتب على البحور الصافية الكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والرجز والوافر والهزج، وبلغت القصائد المكتوبة على البحور المركبة إحدى وعشرين قصيدة احتل البحر الطويل المرتبة الأولى فيها إذ كان مجموع قصائده إحدى عشرة قصيدة.

أما شعر التفعيلة فقد كتب شاذل اثنتين وأربعين قصيدة منه على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة وهي حسب تسلسل حضورها: الرمل والكامل والمتدارك والرجزوالمتقارب والوافر، كما كتب القصيدة ذات البحر المركب من الخفيف والمديد والسريع، والقصيدة المتداخلة البحور التي تداخل فيها اكثر من وزن كما مر سابقا، فضلا عن كتابة القصيدة ذات التناوب بين الشكلين[23].

من مخطط المنتج الشعري المبين اعلاه تبدو لنا سعة الافق الموسيقي للشاعر وقدرته العروضية على توظيف اكبر عدد من البحور في تشكيل قصائده والإفادة من استثمار طاقاتها النغمية. ولا بد من الإشارة أخيرا إلى أن الإيقاع في الشعر

بمختلف أشكاله ودلالاته وتسمياته وحقوله، ستظل له مكانته الخاصـــة التـــي هـــي ملازمة للشعر والفنون الأدبية عامة ملازمة وجودية، ومن الواضح ان منهج هـــذه القراءة لن يتسع لتقديم صورة مشهدية كاملة لإيقاعات البحور والأوزان التي كتب فيها الشاعر نصوصه وطرائق انتاجها لدلالاتها الشعرية التي تتباين من نص لآخر على أهمية ذلك، وكيف يتسع الوزن الواحد لدلالات متعددة قد تصل حد التنـــاقض، وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة تؤيد هذا الطرح، ولن تتسع هذه القراءة كذلك لطرح واقع التوازيات والتوازنات والتجمعات الصوتية التي توفرت عليها تلك النصوص، والتي لعب فيها التكرار بكل صيغه وألوانه لعبته الشعرية الأثيرة، وحـــسبها انهـــا ذكّرت مع من ذكروا من المنصفين بأهمية الدور الريادي لشاذل طاقة في المجـــال العروضي لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثرفي العراق والإشارة الى ضـــرورة إعـــادة الحق لرواد آخرين كان لهم دورهم في إرساء الشكل الجديد والعمل على تطـــوير الرؤى الفنية التي كتب بها وفتح مدياتها على أفق أكثر سعة ورحابة.

الريادة وقصيدة النثر:

ونحن نتأمل قصيدة (الى مثرية)[24] وهي قصيدة النثر الوحيدة في المجموعة الكاملة يبدو التساؤل مشروعا، كيف لم ينتبه الباحثون الى أهمية هذه القصيدة في الريادة الفنية لقصيدة النثر العربية ولماذا لم يسجل شاذل طاقة مع الرواد الذين كتبوا هذا الجنس الأدبي مع أن نصه نُشر حسب التاريخ المثبت على القصيدة في 10/ 9/ 1953 وهو منشور بهذا التاريخ في وثيقة ثقافية هي جريدة النضال الصادرة في مدينة الموصل/ العراق، وهل يعد الكم التراكمي هو المعيار الوحيد للريادة، أم أن الرؤيا التجديدية والسبق الى الجديد، والوعي بضرورة المغادرة والتنويع على هذا الوعي والإيمان بحوارية الأشكال هو المعيار المهم في هذه القضية؟؟

يحدد انسي الحاج بداية الممارسة الواعية لهذا الشكل عام 1958[25]، ولا شك انه يقصد بالواعية تلك الممارسة التي صاحبها التنظير، لكن التنظير للنماذج الإبداعية لا يمكن انجازه الا بدراسة المنجز الإبداعي الخاص به وتوصيفه وتأصيله وتعليل وجوده، والحق يقتضي الرجوع الى كل ما كتب في هذا الجنس سابقا للمرحلة ذاتها ولو فعل الباحثون هذا لكانت قصيدة شاذل من النماذج الرائدة لهذا الجنس ففي حين نشرت قصيدة شاذل عام 1953 فقد نشرت نماذج لقصيدة النثر لمحمد الماغوط عام 1959 في مجلة المجلة تحت عنوان (حزن في ضوء القمر) التي تنبه لها أعضاء تجمع شعر وكتبوا على غرارها وكان انسي الحاج أول من انتبه لها واصدر مجموعته (لن) ثم تبعه ادونيس وبقية الشعراء[26] ولكن شاذل طاقة لم يكن يشغله أي أمر ذاتي حتى إن كان هذا الشاغل حقا فنيا له، ولم يُنسب اليه أي مطالبة بحقوقه في الريادة ولا اظن حسب علمي ان احدا من النقاد العراقيين

انتبه لاهمية قصيدة (الى مثرية) في ذلك الوقت المبكر ولذلك لم نجد ذكرا لها مع ما كتب من نماذج مبكرة من قصائد النثر، والذي أراه مهماً هنا هو تأكيد ادراك الشاعر لقيمة التجديد بالأشكال والأنواع في الآداب والفنون، ووعيه أهمية التعبير واللعب على عنصر التنويع وحركيته فهو يدرك اهمية القيمة الحركية لفنية اللغة، كما يدرك اهمية القدرة على تنويع الأشكال الشعرية التي تحتضن تجارب الفنان ولذلك كتب الشعر العمودي الجزل وشعر التفعيلة وداخل بين البحور وكتب هذه القصيدة النثرية فضلا عن مقدمته التنظيرية ومقالات اخرى مهمة في الأدب والنقد والثورة والمجتمع منطلقا من كون الواقع والتفاعل معه هو مصدر الأفكار ومنبعها الذي لا ينضب، فالإنسان يدرك الأمور اولا ثم يجرد لها أفكارا.

ان كتابة شاذل لهذا النص في ذلك الوقت المبكر يعد ريادة حقيقية، لأن فيه من اللعب باللغة والتنويع بالتكرار والعمل على مغايرة المواقع للكتل المكررة ما يلفت الانتباه، مما وفر للقصيدة أكثر من لازمة اشتغلت على المقاطع التي امتد عددها إلى عشرة، مما وسع أفق النص لقبول التلوين وتوسيع مدى المغامرة الفنية لتأكيد المهارة الشعرية والقدرة على الانتقال بالشحنات التي يولدها التكرار عبر المكون الواحد او المتشابه وامتدادها من سياق الى سياق في تمظهرات منحت النص بدائل مهمة عن الوزن كما منحت الدلالة حركية عوضتها عن تمركز الإيقاع في التفعيلات.

ان قصيدة النثر التي افتقدت عنصرا مهما من عناصر الشعرية العربية الذي هو الوزن العروضي عبر عصورها التاريخية، كانت بحاجة ماسة الى ان تصنع معاييرها الخاصة بها، وكانت مثابرة الموهوبين من الذين تحمسوا لها جديرة بأن تكرس هذا اللون جنسا مهما في عملية تطوير الأشكال، جنسا يشتغل في حقل هذه

الشعرية لأن وجود شكل جديد لا يزيح الأشكال الأخرى بل يعمل معهـا بانفتـاح تعددي يؤكد رحابة الفن وسعة أفق الأبداع وخصبه، لاسيما وأن الشعرية العربيـــة تتسم بالمرونة والتوثب ولذلك تعايشت فيها الأشكال الشعرية من الجـاهلي وعبـر الموشحات حتى اليوم، ولم يعمل شكل على إزاحة شكل آخر، فاللغة العربية بثرائها وغناها وسعة مجازاتها وقدرتها الترميزية العالية قادرة علـى مـنح الموهـوبين الفرص كي يحققوا ايقاعات خاصة لقصيدة النثر من خلال إتقان اللعبـة اللغويـة، فالبنية تتألف عادة من عناصر مترابطة ومشتبكة مع بعضها وفقا لقوانين تـضفي على المجموعة كلها خصائص قد تتغاير لكنها حتى في مغايرتها تشتغل داخل نظام البنية العام نفسه، كونها نسقا من التحولات له قوانينه الخاصة، ويزداد ذلك النـسق ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحولات نفسها دون الخروج عن حدود نسقها، فلا بد لكل بنية اذن من الاتسام بخصائص ثلاث: الكلية والتحولات والتنظيم الـذاتي، والمراد بالكلية أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة لنسقها ولا ترتد قوانين تركيـب هـذا النسق الى ارتباطات تراكمية، بل هي تضفي على الكل خواص المجموعة، فالمهم هو العلاقات القائمة بين العناصر المنوط بها عمليات التاليف والتكوين باعتبار الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، أما التحولات في التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق والخاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، فهـي فـي حركية دائمة لأن البنية لا يمكن ان تظل في حالة سكون مطلق بل هي تتقبل مـن التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضـاته، فمـن المؤكد وجود علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير، أما التنظيم الذاتي فهـو قدرة البنية على تنظيم نفسها بنفسها على وفق عمليات منتظمة هي قـوانين الكـل

الخاص بهذه البنية او تلك، ولا بد من الاشارة هنا الى تأكيد ليفي شستراوس أن أي تحول لعنصر من عناصر البنية من شأنه إحداث تحول في عناصر البنية الأخرى، ومن طبيعة البنية أنها تستجيب بمرونة لواقع التغيير الجديد وتتكيف له من خلال وعي بأن للبنية انتظاما ذاتيا لا يحتاج لما هو خارج عنها[27]، وهذا الانتظام هو الذي يميز ما هو أدبي من سواه، وأرى ان هذه القصيدة التي كان كاتبها واعيا بأهمية المغادرة والمغايرة، وعبر أكثر من تلوين في حركية تشكيلها وفي لعبة التكرارات التي أتقنت فن التحول الرشيق، يدرك الحيوية الفنية المتأتية بفعل ذلك التلوين، فهذه القصيدة النثرية حين غادرت الوزن فانها استطاعت ان تخلق نظامها الفني الخاص بها لأن حركية الإيقاع الداخلي المرتكزة هنا على التكرار انما تتحرك بشحنات زمنية تفضي الى حركية دلالية وهذه الحركية الفنية التي تصدر عن فن المبدع تفضي إلى تشكيل جمالي لدى المتلقي، لكن هذا الزمن يختلف في الإيقاع الداخلي عنه في العروض لانه في الثاني يمتلك قوانين تفعيلية شبه ثابتة لا ينحرف بها أويكسر أفقها غير الزحافات والعلل بينما يكون في إيقاع قصيدة النثر أكثر مرونة وتحولا، كونه لا يمتلك معايير ثابتة أو مقننة ولذلك غدا ساحة نزاع عنيفة تراوحت فيه الآراء بين افتراضه موجودا يتخلل العمل دون نمطية أو قوالب ثابتة وإنكار وجوده ووصفه بأنه وهم أو اسطورة يتوسط المتحمسين والمنكرين رأي ثالث يقول إن وجوده مرهون بتغيير بنية العقل الفكرية والثقافية والنفسية[28]، لأن الإيقاع هنا يتوزع على مفاصل عدة فهو انسجام صوتي بين جرس الكلمات ودلالاتها حينا وتلاؤم بين الحركات والسكنات وما ينتجه من اتساق بين الألفاظ على محور التأليف حينا آخر،

وهوالتوازيات والتقابلات والتوازنات التي تنشأ على وفق نظام خاص هو النظــام الذي يُبنى عليه النص:

انا لا املك الا قلبي ..
ولكن اهلك لا يكتفون به،
فهم يريدون لعاشقك قلبا من ذهب ..
أما قلبي فهو من لحم ودم...
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء ..

**

جواهرك اللألاء يا حسناء ..
سأطعمها إخوتي الصغار ،
وستفرحين أنت دون شك ..
ولكن قلبي سيبكي
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء

**

وهذا العقد الجميل ياحسناء
الذي يزين نحرك المرمري ..
سأداوي بثمنه أمي المريضة
وستفرحين أنت دون شك ..
ولكن قلبي سيبكي ويبكي ،
ومع ذلك فأنت وأنا حبيبان ...

ان الشاعر يلعب على مفردات مركزية داخل كل تركيبية كمفردة قلب التـي تتحول مواقعها النحوية فتتلون دلالات سياقها، ويعمل تكرارها على تركيز ايقـاع القصيدة وتأكيد الدلالات المرادة من تكرارها كما ينـشط التكـرار بانواعـه فـي تعزيز التماسك والتلاحم النسيجي للنص، هذا التلاحم الذي ينطلق من رؤية مركبـة تدرك اهمية تكثيف الموسيقى الداخلية تعويضا عن غياب الخارجية التـي يمثلهـا الوزن المفتقد، كما يخضع التكرار لما اطلقت عليه الشاعرة نازك الملائكة: القوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن الهندسي ففي كل عبارة نـوع من التوازن الخفي الدقيق الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها[29].

ان شاذلا يلعب بالتكرار في فضاء النص معتمدا على مغايرة مواقع التشكيلات النصية المكررة مضاعفا شحناتها، كما يلعب على لازمة: فأنت حبيبتي الحسناء، ولازمة أخرى هي:

ولكن قلبي سيبكي، وعلى لا زمة ثالثة هي:

وستفرحين أنت دون شك ...

وعلى لوازم أخرى تتحرك حركية حرة إلا أنها بالرغم من حريتها المتـسمة بالدهشة "تؤدي دورا تنظيميا للغة الشعرية"[30]، فالأيقاع توظيف خاص للصوت في النص يظهر في تكرار وحدات صوتية في سياقات متماثلة أو متغايرة وبعد مديات زمنية منتظمة أوغير منتظمة بحكم الانسجام مرة ومقاومة السكونية أخرى، ولذلك فان اللوازم التكرارية عبر المقاطع هنا لا تتسم بالثبوت أو بـالتزام مـدى زمنـي موحد، بل تدفعها حركية فنية الى المغايرة مع بعضها فضلا عن مغايرة مواقعهـا، فجملة :

ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء، ستغدو في واحدة من تجلياتها الراقصة :

ومع ذلك فانا وأنت عاشقان

اما لازمة: لماذا خدعتك يا حبيبتي، فستنعطف من أسلوبية الاستفهام إلى الخبر المؤكد مرتين مرة بـ (اللام) وأخرى بـ: (قد) التي تفيد التحقق وهي تسبق الفعل الماضي لتغدو:

فلقد خدعتك يا فتاتي ...

وقبل النهاية يعمد الشاعر الى دمج سطرين اثنين في سطر واحد اذ يأتي السطران في المقطع الثامن:

ان قلبي سوف يبكي حينذاك كثيرا

ولكنه سوف يتعلم كيف ينسى ويموت

ليصيرا في المقطع التاسع:

أما قلبي فسأعلمه كيف ينسى ويموت ..

ومتأمل النص يجد أن اللازمة لاتجئ قبلية ولا بعدية وإنما تتوزع على جسد المقاطع فاللانظام الواعي هنا سيكون سيد الأنظمة لأنه سيشكل سياقه الخاص به، فالنظام بذاته لا يشكل دوما "قيمة جمالية يمكن ان يكتسبها الشئ بإضفاء النظام عليه وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشئ نفسه"[31]، ولذلك فقد لا تتوافق قراءتنا للشعر كليا مع رأي جاكوبسن بان الشعر هو "المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"[32] كونه ينطلق من موقف شكلاني، لأنه يبقى في الشعر الأصيل دوما ما هو خفي ينبض في أقاصي الإبداع النائية محرضا المتلقي على مقاربة النص من جديد بحثا عن دلالات لم تمسك بها القراءات السابقة فالنص المبدع قد يخفي بعض أسراره حتى عن

مبدعه، مقاوما الزمن وغباره واندثاره معا. ولذلك كان من العصي على النقاد والدارسين تعريف الشعر تعريفا جامعا مانعا، لان فيه ما سيظل دوما كامنا يلتف بغلائل غموضه الفني التي تزيد متلقيه إغراء بالمعاودة .

ان التكرار بكل انواعه يرد في هذا النص مستوعبا قوانين اللعبة حتى في تجمعاتها الصوتية، "فالتراكم أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات او تجميعا متباينا لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة..... ويمكن للعلاقة الفونيماتيكية في كلمتين متقابلتين أن تتطابق مع التعارض الدلالي"[33].

ومن الواضح أن الإيقاع في النص الأدبي لا يقتصر على الأصوات وحقولها النغمية حسب وانما هو هذا الانسجام الخلاق بين الأصوات وبين الدلالات المهيمنة في القصيدة. وعودة الى تأمل عنوان النص (إلى مثرية) نجد في مفردة مثرية التي تلتحم تياراتها الهابطة الى متن النص في صراع حاد يؤجج تناقضا طاحنا بين ثراء الحبيبة بقيم الحب وصدقه وإثراء الأهل بالفعل الرباعي المزيد (أثرى) بكل ما هو مادي زائل، تلك المادية التي ألقت ظلالها على سلوكهم ورؤاهم وطرائق تعاملهم مع الحياة، ولذلك اختار الشاعر مفردة مثرية للإحالة على تحكم الأهل بإثرائهم معرّضا، ومعرضا عن مفردة ثرية التي هي اقرب الى صفات الحبيبة المؤثرة والعارمة بقيم للتواصل، ذلك أن قيمها لا تمتلك قدرة على صنع قرارها المطلوب ولذلك غلّب النص قيم الأهل وقرارهم عليها، فألحق بها الميم الزائدة التي حولت الصيغة من فعيلة بأصل صفة الثراء في صيغة الصفة المشبهة، الى مفعلة بأنية الإثراء ومظهريته التي تعلي قيمة المادة على ثراء الحب ومنظومته القيمية، فكانت هذه الدرامية هي مرتكز النص والمهيمنة التي حركت جذوته في صراع بين الأهل

وعوامل انفصالهم وبين ايجابية الحبيب والحبيبة وإقدامها الذي أكدته منظومة التكرار واللوازم التي كانت تقاوم القطيعة عبر فاعلية مفعمة بالعطاء، مما يؤكد أن الإيقاع ليس زينة تؤطر النص، بل هو عنصر بنائي يلتحم مع عناصره الأخرى ليشكل معها أدبية النص كلا متلاحما بقوامه النهائي المتكامل.

ان الجدل حول قصيدة النثر بالرغم من الحضور الأدبي والأبداعي الذي سجلته في الوطن العربي ما يزال قائما حتى اليوم، ذلك أن مصطلحها الذي استقرت عليه يشير الى كونها جنسا ادبيا خاصا يجمع بين جنسين كان يصعب على العربي الأيمان بدمجهما في نص واحد هما الشعر والنثر، فهو جنس هجين يشتغل على شعرنة النثر. ان من النقاد العرب وفيهم حداثيون رؤية ونتاجا مازالوا غير متفقين على ترسيم حدود ايقاع هذه القصيدة أصلا وعلى وجود موسيقى خارج الأوزان وأنظمتها الموسيقية ذات الإيقاعات المنضبطة وتأثيثها الداخلي، فهناك توجهات في النقد العربي التقدمي ما تزال تعد الوزن خاصية الشعر التي لابد منها لتواشج خواصه الإبداعية الأخرى، وما يزال أولئك النقاد يتساءلون عن كيفية السباحة خارج الماء، ويؤثرون أن قصيدة النثر يمكن ان تكون جنسا قائما بذاته يشتغل داخل حقول الشعرية الثرة، وذلك امر طبيعي في عملية التطور الادبي ونمو الاجناس إذ يكشف فاولر عن الترابط السببي في نشوء الجنس الادبي مؤكدا أنه يمر بمراحل ثلاث: في الاولى يتجمع مركب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والاخيرة يلجأ المؤلفون الى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة فينبجس الشكل الاساسي له ويتوقف أو ينحسر، وينبثق نوع جديد، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، فهي أشبه بسلسلة

من العلاقات متتابعة ومتراكبة مع بعضها[34]". فالأنساق علـى رأي الـشكلانيين تستهلك وتطور نفسها باستمرار، والفن يجاهد من أجل أن يجعل رؤيتنـا للأشـياء جديدة وهذه الأنساق مدعوة إلى التجدد الى ما لا نهاية حتى لا تتحول الـى نمـط متكرر[35]، والنقاد الذين يباركون الجنس الجديد هم الذين يمهدون الطريق لمكوثه، ولذلك فان عدم استقرار منظومة نقدية خاصة بقصيدة النثرفي وقت مبكر كما حدث لقصيدة التفعيلة، أطال مرحلة الجدل حولها عدا ما جاءنا عن سوزان برنار وما دار في فلكها من دراسات وبحوث وتنظيرات أخرى تعود بها لجذر عربي هو التـراث الصوفي يضاف إليه مصدر عراقي قديم هو التراتيل الواردة في الملاحم القديمـة ولا سيما ملحمة كلكامش وقصائد الحب في ألواح سومر والكتاب المقدس ونصوص الادعية والتراتيل، وظل الامر مثارخلاف طويل لأن الحركة النقديـة التـي دارت حول هذه القصيدة لم تنتظم في زمن قياسي حول سمات تجعل من هذا النوع جنسا قائما على الإقناع بذاته قادرا على اجتراح طرائق فنية تتـألق بأحـضان مواهـب حقيقية كما فعلت قصيدة الماغوط وأنسي الحاج وادونيس مثلا، وكما تفعل نصوص عربية أخرى لشعراء تميزوا في هذا المجال كشعراء مصر الذين تلوا عبد الصبور وحجازي، أما هذه القصيدة في العراق فبالرغم من وجود ريادة حقيقية فيها وقـدرة شبابية على التواصل والاستمرار، الا ان الظروف القاسية التي مر بهـا الـوطن وتشتت الحركة الأدبية والفنية فيه بالحروب والهجرة والقتل والاقتتـال والتـشريد وعدم انتظام وسائل النشر التي تتيح للمبدعين نشر نتاجهم، كـل ذلـك أدى الـى التأثيرعلى مسيرتها النقدية سلبا من حيث غيـاب الـصورة الحقيقيـة وتـشتتها، والضبابية التي اكتنفت خطوط تطورها.

هوامش المبحث الأول:

1- في حداثة النص الشعري، 33، مرجع سابق.

2- مبادئ النقد الادبي، إ. أ. ريتشاردز، تـر. مـصطفى بـدوي، مراجعـة د.لويس عوض، 346، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعـة والنشر، القاهرة.

3- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، 23 ومصادرها ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997.

4- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صـابر عبيـد، 60، مطـابع جريـدة الصباح، بغداد، 2008.

5- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، 84، مرجع سابق.

6- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكـة، 11، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

7 - المجموعة الشعرية الكاملة، 52-53.

8- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلـوحي، 60- 61، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

9 - المجموعة الشعرية الكاملة، 209.

10 - دير الملاك، د. محسن اطيمش، 104، دار الرشـيد للنـشر، بغـداد، 1982.

11 - ثريا النص، محمود عبد الوهاب، 16، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

12- مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،المجموعة الشعرية الكاملة، 550، مرجع سابق.

13 - لسان العرب، مادة نور.

14 - المجموعة الشعرية الكاملة، 325.

15- ديوان الشريف الرضي، 395 -396، المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.

16 - سايكولوجية الشعرومقالات أخرى، 36.

17- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج ،107، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978.

18- دير الملاك، 174، مرجع سابق، وقضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، 20-22، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971.

هوامش المبحث الثاني:

1- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تح، محمد رشيد رضا، 32 -33 ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

2- الصورة الشعرية، سي-دي-لويس، تر.د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، 91، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

3- فن الشعر، د. احسان عباس، 238، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1979.

4- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 87، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.

5- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، 240-241، مطـابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

6- المصدر نفسه، 241 – 242.

7- كوليردج. د محمد مصطفى بدوي، 152-153، دار المعارف بمـصر، القاهرة، 1958.

8 – المصدر نفسه، 80.

9- نحو تأصيل الشعرية العربية، محمـود درابـسة، 176، مجلـة ابحـاث اليرموك العدد 2 / 1999 .

10- دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، 26، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.

11- المجموعة الشعرية الكاملة، 161.

12- المصدر نفسه، 211.

13- اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، 23، 92-93، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1982.

14- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.

15- قصيدة وصورة، الشعر والتصويرعبر العصور، عبد الغفـار مكـاوي، 15، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

16- الصورة الشعرية، سي – دي لويس، 23، مرجع سابق.

17- المجموعة الشعرية الكاملة، 345، 361، 51.

18- المصدر نفسه، 357.

هوامش المبحث الثالث:

19- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، 212، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

20- في الشعرية البصيرية، تخارج الذات جسميا في فينومنلوجيا، مرلوبونتي، مجدي عبد الحافظ، 145، من كتاب: في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرين ،دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1 ،1997 .

21- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد السينيات، كريم شغيدل، 108، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.

22- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة د. علي جعفر العلاق، 121 ومصادرها، دار الشروق، عمان، 2002.

23- المجموعة الشعرية الكاملة، 235، 242.

24- الدلالة المرئية، 123، مرجع سابق.

25- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، 12، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

26 – المصدر نفسه، 15.

27- المجموعة الشعرية الكاملة، 302.

28- سايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، 172، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

29- المجموعة الشعرية الكاملة، 350.

30- المصدر نفسه، 291.

31- المصدر نفسه، 99، 289.

32- الجسد في المسرح، موقع محمد اسليم، 4، انترنيت.

33- صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، 8، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993. وينظر، المجموعة الشعرية الكاملة، 52 – 54.

34 – المجموعة الشعرية الكاملة، 412.

35 – المصدر نفسه، 55.

36 – المصدر نفسه، 155.

هوامش المبحثين الرابع والخامس:

1- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 610، مرجع سابق.

2- مقدمة شظايا ورماد، مطبعة المعارف، بغداد، 1949.

3- مقدمة أساطير، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، 1950.

4- مقدمة المساء الأخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 23.

5- المصدر نفسه، 22.

6- رحيل شاذل طاقة، د. خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقي، 187، كانون الثاني، 9/ 1975، ومدخل لدراسة التجربة العروضية، د مالك المطلبي، مرجع سابق، وشاذل طاقة الشاعر والأنسان، خطوات في سلم الريادة، راضي مهدي السعيد، ندوة كلية الآداب، 1989، مرجع سابق. ومن المصادر التي عدته من جيل الرواد الأول: في الأدب العربي، بحوث

ومقالات، يوسف عز الدين، 251، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973. وشجر الغابـة الحجـري، 329، منـشورات وزارة الاعـلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، وشاذل طاقة الأمثولة، د. خالد علـي مصطفى، مجلة الف باء، 370 / 1975، وشعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 26، مرجع سابق. ومن بـواكير الـشعر الحـر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المـساء الأخيـر، خالـد علـي مصطفى، مجلة الأقلام، 5/ 1999.

7- اتجاهات الشعر الحر، حسن توفيق، 63، الهيئة المصرية العامة للتـاليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد 242، مصر، 1970.

8- حركة الشعر العربي الحديث، النشأة، حلمي سالم، من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجـان القـرين الثقـافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.

9- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صـليبي العائـدي، 103، رسـالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1980.

10- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، 447، دار العـودة، بيـروت، 1971.

11 – المجموعة الشعرية الكاملة، 103.

12- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.

13- دير الملاك، 285.

14-مدخل لدراسة التجربة العروضية، والمجموعة الشعرية الكاملة، 108.

15- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.

16- مملكة الغجر، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، 54، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

17- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.

18- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، 9، مجلة الأقلام، 1999/5. والمجموعة الشعرية الكاملة، 409.

19- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، 9، مرجع سابق.

20- قضايا الشعر المعاصر، 93، منشورات دار الاداب، بيروت، ط1، 1962.

21- المجموعة الشعرية الكاملة، 368.

22- من بواكير الشعر الحر، 11، مرجع سابق، والمجموعة الشعرية الكاملة، 179.

23- المجموعة الشعرية الكاملة، 409.

24 - شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 110 - 120، مرجع سابق.

25- المجموعة الشعرية الكاملة، 179.

26- لن، 70. بيروت، دار مجلة شعر، 1960.

27- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 691، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

28- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، 33-35، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.

29- ما لا تؤديه الصفة، د. حاتم الصكر، 32 ومصادرها، دار كتابات بيروت، ط1، 1993.
30-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 243 -244، مرجع سابق.
31-البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، 119، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
32-الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، 81، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
33- قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، 54، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
34- المصدر نفسه، 54.
35- مقدمة في نظرية الانواع الادبية، د. عبد الله ابراهيم، مجلة الرافد، ع 59/ 2002.
36- مقدمة ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، ابراهيم الخطيب، 11، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.

مختارات من شعر شاذل طاقة

الجزائر والفجر والشهيد

-1-

الليل تطويه وتنشره المقابر.. والمدينة ،
ثكلى.. وخلف قبورها يندّاح افقُ ..
وعلى الجراحات الدفينه
وهرانُ اغفت والجزائرُ.. والصحارى
من قبل ألفٍ.. والرمالُ يخضّها للمجد
توقُ..
والثائرات، على الذرى، ينسجن
للثوار غارا..
للصامدين، لكل عملاق يهزُّ النجم زهواً
وانتصارا..
وعلى الجراحات الدفينه
وهرانُ أغفت وهي تحلم بالشهيد وبالشهيده..
بالباذلين يضمهم شعبٌ.. وتبعثهم عقيده..
من مات من أبنائها.. من غاب من أقمارها..
ما جفّ من أزهارها..
ما اظلمّ من أنوارها..
والليل تطويه وتنشره المقابر.. والمدينه ..
غضبى تبيتُ على الجراحات الدفينه
والفجر آتٍ، لا محالة، يا جزائرنا الحبيبه..

يا أرض أجدادي الحزينه
يا إخوتي.. يا أهل ودي.. يا قرابين العروبه ..

-2-

الفجر آت.. والظلام يموت في الوادي الخصيبِ
والشمس تلثم وجه امي.. والصبايا..
ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا..
وعلى الذرى بيتي.. يغيّبه الطغاة على الدروبِ
كم كنت أدرج في ملاعبها.. وكم تاهت
خطايا!.
الورد والزيتون يذكرني.. وتذكرني الدوالي..
والواحة الخضراء.. والقمم العوالي..
وانا هنا..
يا اخوتي..
يا اهل ودي..
يا مغاوير الرجالِ ..
في قاع قبري أستفيق مع الرمالِ ..
راياتكم كفني.. وسيفكمو صليبي!.
أنا قد بُعثت ونصركم خمري وطيبي..
والفجرُ أقبل..
والظلام يموت في الوادي الخصيبِ ..!

-3-

من قلب مقبرتي.. إلى اعماق سجننك يا جميلة ..

تتداح رايات النضالِ..

وترفُ في الأجواء أغنية نبيلة ..

عبر المفاوز والجبالِ..

عربية الأنغام والألوان.. ترفل بالجلالِ

وتهز سور السجن.. تبعث في الرجالِ

((يا نجمة الثوار..

يا أختي جميله..

يا أخت كل شهيدة، ضم التراب لها جديله ..

يا أخت كل الثائرين.. من العمومة والخؤوله..

يا رمز ثورتنا.. ويا ألق العروبه..

يهمي من الأوراس.. يمسح دمعة الأرض الخضيبه..

يا نجمة الثوارِ

يا اختي جميله..))

-4-

يا ليل..

يا ليل الطغاة العابثينا..

أطبق وخيم بالضغينه..

واجثم على وهران.. والبيت القصي من
المدينه..
أطبق على الأطفال والأم الحزينه..
أطبق على بيت الشهيد مجلجلا.. مزقْ سكونه ..
الباب أغلق منذ ساعات...
فما من قادم له يفتحونه!
وابوهمو ما آب بعد سفاره.. لكنه وفّى
ديونَهْ..
لا شوقَ..
لا أحلامَ..
غير بشائر الفجر الذي يترقبونه..
وحكاية الأم الحزينه..
عن مقبلين مع الصباح..
على الظلام.. يمزقونه..
وعلى التراب.. يقبلونه..
وعلى الشهيد يوسّدونه..
في واحة خضراء.. في قلب الفلاة..
يا بغي باريسٍ.. ويا ليل الطغاة
أطبق وخيّمْ.. إن فجر الشعب آتٍ..
يا ليل..
يا ليل الطغاة العابثينا!..

-5-

يا إخوتي..
يا أهل ودي..
يا ضحايانا..
بالسفح من حيفا.. وفي يافا الذبيحه..
وعلى ذرى الأهراس.. والقمم
الجريحه..
في كل شبر من صحارانا..
وبكل منعطف من الأرض الفسيحه
ضمت ضحايانا.. وقتلانا..
يا إخوتي..
يا أهل ودي..
يا ضحايانا..
إني لأقسم بالدماء.. وحبذا القسمُ
هذي نبوءة أمتي.. ينجاب عنها الليلُ
الظلُمُ..
إني لألمح في ضمير الغيب فجركمو..
وأرى فلولَ البغيِ.. تنهزمُ ..
ووراءها رمَمٌ..
وأمامها قممٌ ..
ينثال منها النورُ.. والظفرُ..
والوحدةُ الشماءُ .. والقدرُ!

بغداد 3/ 11/ 1963

بطاقة عيد إلى الموصل

حزيران 1959 سجن الكوت

-1-

يا من هناك ..

وراء سور السجن.. في مدينتي

الشهيده..

يا من هناك ..

على الذرى الشماء في المرابع الخضيبة..

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا دم العروبه ..

ينساح فوق أرضنا الخصيبه..

أيامكم سعيده..

في الشارع القديم في مدينتي الكظيمة ..

ما زال حفار القبور..

تأكل عيناه من اللحد الصغير

ويستبيح المقبره..

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. أقبل العيد الكبير ..

وكفّن المدينه

براية سوداء..

والناس في المدينة ..

تشجبهمُ الرواية القديمه

رواية العيد الكبير..

المَسْخَرَه..

أيامكم.. أيامنا السعيده..

.....

يا ضائعين في التلال المُقفره ..

تحنو عليهم نسمة وطيرُ..

وقُبَّرَهْ ..

وتستزيد من دمائهم عروق الشجره

أيامكم سعيدة..

-2-

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا رفاق

البذل والفداء ..

ما زال قابيل الجديد

حيا يواري سوأة الجريمه

ويشرب الدم الصديد..

ويزرع الشقاء..

بعد ساعات يموت الليل يا سيدتي

-1-

وتواريه الدجى آخر نجمه ..

ويطلّ الفجر من نافذتي

فاغما منك بأشذاء تحيه ..

مرح الخطوة يلقاني ببسمه

ويحييني بكلمه ،

رغم سجانيّ- فصحى عربيه ..

نهلت من بَرَدى أعذب نهلة ..

وربتْ بين ظلال الهرم

وسرت ما بين وهران ودجله ..

مثل خطو الحلم

في جفون النوّم

رغم أسوارك يا سجان.. رغم الظُّلَمِ

-2-

لم تزل بعدُ من الليل بقيه

وخطى السجان ما زالت.. وما زال التتر

في قرانا يعبثون..

من دمانا يشربون..

من دمانا العربيه..

غير أني لم يزل منك معي..

منك يا سيدتي..
موعدٌ يجتاح أعماقي ويطوي أضلعي..
قدرا يولد في يوم ظفرْ..
رغم هولاكو .. وأسوار السجون!.

آذار 1959 سجن الكوت

وعاد الرجال

**

-1-

سألتُ شجيرةَ الكافور،

قلتُ :

لعلها تدري..

بانا ذات امسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيرا أسود العينين والشعر..

وأشعلنا له شمعا وكافورا..

وفديناه بالنذر..

فذاب الكحل مبهورا..

واحرقنا أصابعنا.. ولم ندر!..

-2-

غريبا مرّ، يا عيني وما سلم!.

تقول شجيرة الكافور،

فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته

ربيعا آخراً ..

يا ليتها تعلم..

بأنني حكت من ضلعي وسادته

ومن نهديَّ.. والخدين..

لو يعلم..

بأنيَ لن أراه مرة اخرى
فإني، يا شجيرته،
ربيع واحد عشناه..
ثم مضى.. مضى.. مرّا..
حزينا مرّ، يا عيني، وما سلم..
وخلفني مع الاحزان والصبر..
ينوس بليلنا قمر حزينٌ..
أسود العينين والشعر!

-3-

سُقيتِ .. شجيرةَ الكافور،
إن عاد الرجال وكان بينهمو
حبيبي.. فانثري من فوقه الزهرا
وبوسيه من الخدين..
رشي فوقه العطرا..
وبوحي بالهوى عني..
وقولي:
إنني ما زلت اهواه..
واحلم،
إذ يزور ضفافنا القمر الصغيرُ
مكحل الجفنِ ..
ينام على الرمال..

يغازل النهرا..
وقولي إنني ما زلت أهواهُ
ومن حبات قلبي سوف أطعمه وأسقيه ،
دمي ودموع عيني، آه يا عيني ..
وبالكافور والشمع اللهيب نذرت أ فديه
وأدعو الله ينصره ويرعاه
ويُرجعه الى حضني
سُقيتِ شُجيرة الكافورِ
لا تنسي .. وناديه
أيا ميمونة الغصنِ ..!

-4-

وراح رفاقه المضنون ينتحبون في صمتِ
وزغردت البنادق مرة اخرى تودعه ،
وحوّم في المدينة طائرُ الموت ..
فمالت غرسة الكافور خاشعة
وطي غصونها قمر يشيعهُ ..
وطُفِئت السماء وغابت الاصوات
وضاعت آخر النجما ت ..
ومن اقصى المدينة جاء الفجر محتدما
يؤذّن في الشوارع غاضبَ الجرسِ
ويغسل مدرج الشمس .. !

بغداد 28/ 4/ 1968

بابل وشموع النذر

**

-1-

في ذات نهارٍ.. في مكة ..
عند صلاة الجمعه..
وخيول صلاح الدين تغير على عكه ..
سقت أمي غرساً كان أبي زرعه،
والخضر يسير على الماء..
وشموع النذر تسير معه
فتوشّح ذيل المئزر بالشهب،
وأبو ذرٍ.. يخطب عند حراءْ ..
في جيش من فقراء الصحراءِ..
وعبيد أبي لهبٍ!.

....

في ذات نهار.. مات أبي..
يا أختُ.. وضجت بابل بالصخبِ
ودفنّاه.. في طرف البيداء..
في صمت.. في رَهَبِ..
ورأينا الخضر.. يسير على الماء..
وشموع النذر مطفّأة غرقى..
وغِراس أبي، يذبل عِرقا عِرقا!

-2-

يا بابل.. سورك ينهارُ..
وخيول الغازين المنطلقه
داستك، وجلّلك العار..

***

فبروجكِ محترقه
وسلالمُ من نار..
ترقاك.. وليتكِ خوّارُ..
يا داراً.. بئست من دارٍ!..

....

وارنَّ نداء فوق السور..
وصداه يغور.. يغور
في الارض المحترقه..
والخضر يسير على النار..
ودموع الخضر تفور!.

**

يا بابل.. يا بنت العارِ..
يا ذات الأسوارِ..
يا دارا.. بئست من دارِ!..

-3-

وأتى الطوفان..

وانكفأت أمواج اللهبِ..

ورأينا شيئا.. لم تره عينان..

ما عادت بابل غير دخان..

في أفق أسودَ مضطربِ..

وخيول أبي..

تتقحّم أسوار النيران،

والخضر.. يسير على الماء..

وشموع النذر تذوب من التعب

وبقايا من خشبِ..

تطفو.. وبقيةُ أصداء..

تتناوح في الايوان...

يا للطوفان!

-4-

ومضى دهرٌ.. وافاقت صحرائي

في ذات صباح..

ورأينا الخضر يسير على الماءِ..

وشموع النذر تسير معه

وتنثره بوشاح..

وغراس ابي يذبل عرقا، عرقا

ينمو في قلب البيداء..

ثمرا.. وأقاح..
وسيوف الآباء..
في الساحة ملتمعه..
وابا ذر.. يخطب في الأبناء..
ونُذُرا تتداح..

بغداد 1965/3/2

الاعور الدجال والغرباء

**

يقولون...

في ذات يوم يجئ إلينا ..

مسيحٌ مزوَّرْ ،

يُمنّي الكبار .. بحلوى وسكّرْ ..

ويحنو علينا ،

ويغري الصغار .. بشيح وعنبرْ

ويحكي .. ويحكي ..

ويومي إلى جبل من أرُز يقود الجياعْ ،

إليه .. ويبكي ..

وتبقى الدموع معلقةً ملجمه

ويبقى الأرز بعيداً .. لذيذ الصراع

وتمضي الجيوش إلى جبل الأطعمه ،

وشمس النهار

تحرّق أرواحهم .. والهضاب ،

تلوح أرزا .. وحلوى .. وسكر

وشيحا .. وعنبر

وما من قرارٍ ..

ولا من فرارْ ..

ولا شئ غير السرابِ..

سراب.. سراب.. سراب!..

-2-

وقالوا...
وكان المسيح المزورْ
سمينا وأعورْ
ولم يك في الأرض حين اتاها
من الكافرين بسلطانه
سوى أعميين.. وشيخ مُعَمَّرْ
خبير بأزمانه..
ومجنونة وفتاها..
وغانية أتعبتها الليالي..
وحبُ الرجالِ
وهذا النبي الجديد المظفر! ..

-3-

وقالوا..
وقالت له الغانيه :
الا ايهذا الغريب الذي جاءنا
وحطَّ علينا وعسكرْ ..
هلم إلى حانتي
لتشرب من خمرتي..
وتحكي لنا..

ونلهو.. ونشدو.. ونسكر!

-4-

وقالوا...
وفي الحانة الغافية ..
على كتف الرابيه ..
أباحت زِقاقُ الطِلى سرَّهُ
ونام الرجالْ ..
فشق لها صدرَه!
وكان اعترافٌ.. وكان انخذالْ
وكان انتصارك يا غانيه!

-5-

يقولون...
كان .. وكان.. وصار المقدّرْ
وفي الصبح قام على الرابيه
صليبٌ تدلى عليه نبيٌّ مزوّرْ
وقد فقئت عينُه الثانيه!!

بغداد
1965/6/15

الدم والزيتون

**

-1-

سلاما.. أختَ يا فا حدثينا،

وعن يافا الحزينة خبرينا..

**

– لقد كانت لنا أرض.. وكان.. وكانْ

لبيارتنا قداحُها الأرِجُ..

وقريتنا تضم الأقحوان ضحى وتختلجُ!

وحل ّ بأرضنا الطاعون والطوفانْ

وحوّم فوق قريتنا غرابٌ أعورٌ فلجُ ..!

وكان.. وكان..

وذبّح إخوتي قرصان..

ولم يدفنهمو أحدٌ..

ولا خِيطت لهم أكفان

ولم يحزن لهم أحدٌ!

...

وقالوا .. ما يزال بغرستي قُداحها الأرِجُ

وأرواح الأحبة من ضحايانا.. تحِف بها وتختلجُ ..!

...

وفي صحرائنا الطوفان..
يسيل بنا.. فنرتعدُ
ونبتعدُ!
وتومض من بعيد واحة الغفران!

-2-

ذكرتهمو وقد قطعوا يديها
وقصوا ثديها وجديلتيها

**

هو الحُلُمُ..
أم الأحزان تزدحمُ..
فتختلط المشاهد.. أم همو التترُ..
أتوا من بعد أحقاب..
أم التاريخ يختصرُ!؟

....

يدا أمي مصلّبتان بين الكرم والتينِ
على زيتونة حمراء في الغابِ!
وأسمع صوت طارقة على بابي..
تدق.. وصوت أمي من وراء القبر يأتيني!
وفي أعماق سينين..
تصاعد صوت أصحابي!
تهدج إذ ينادبني..

وحبات الرمال تئز.. تضطرمُ!

...

ألا لبيك يا أمي،
ويا أهلي وأحبابي..
نداء الأرض يدعوني..
وقد لبيتها.. واتيتُ أنتقمُ!
وأثار للملايينِ!

-3-

ذكرتهمو..وقد حملوا الشهيدا..
وراحوا يعبرون به الحدودا

**

ورحت أطير في الآفاقْ
أطوّف في السماواتِ..
وكنت قُبيل ساعاتِ،
أقاتلهم.. فينبجس الدم الدفاقْ..
وتشربه الرمال.. فيهدأ النبضُ..
وتزدحم الرؤى.. وتضمني الأرضُ
أحس بصدرها الدافي يهدهدني..
أحس بها تعانقني..
فأغفو.. ثم أصحو بعد لحظاتِ..

هموم ايوب

-1-

قلبي يخذلني...
ما عاد يطاوعني.. يبست شفتي ولساني
ارضي المحروقة ما بلتها قطرة ماء.
ما شقتها سكة محراث
ما زانتها خضرة عشب .. أو واحة ثلج ..
أولادي ابتلعهم شدق من ملح وتراب
كفي ارتعشت .. عيني عشيت .
شفتي ارتجفت .. لكني مازلت أعيش
هذا العربي اليدعى أيوب
ما زال يعيش
يرفض أن يفنى ..
يهزل .. ينزف .. لكن يرفض أن يمضي ..
يمسك أخر خلجة ..
يعصر أخر قطرة
يحبس أخر أنفاسه
لكن يرفض أن يمضي
يتمرد يرفض أن ينتحر الأيوب
هذا البدوي اليدعى أيوب! ...

-2-

أرضي افترع الغاصب عذرتها
شق بكارتها والبذرة مازالت تنمو
في الرمل غصون سكاكين وبنادق
تبعج في يوم ما قلب القرصان ..
تنفث زقوما أو غسلين
من رحلة سينينْ ..

-3-

ملعون حرثك ..
مسموم زرعك ..
محروق بيدرك المحسود
يا أرضا عذراء لقتض بكارتها آفاق عنينْ

-4-

شربت هيلينة من دمه
فاحمرت وجنتها .. وتوهمها تعشقه
فسقاها كاسات كاسات .. من دمه
لكن الأغصان المصفرة لم تورق
والأرض المحروقة لم تعشب ..
وسماء الحنظل لم تمطر ..
والقلب العابس لم يعشق

-5-

ياعذارى استحلفتكن بقدس العشق ..

إن مرت الحبيبة هنا

أو رأيتنها فقلن لها: مرّ

بنا متعب غريب وغنّى:

((والتي لم أحبّ سواها مضت

دون اكتراث .. كأننا

ماعشقنا ..

-6-

أيوب .. ليا أيوب ..

الأبواب الكانت موصدة ..

توشك أن تنشق وينهمر المطر الأخضر

وحبيبتك آلما أحببت سواها ..

ستعود ..

تعود ..

وتعود إلى أيوب حمامتُه ..

والسر الموعود ..

وتزغرد هيلة والبيدر ..

برلين

كانون الاول 1972

أغنية حب

**

كالغيث يبلُ شجيرات مرَه
في قلب الصحراء..
كفراشة صيف تحتضن الزهره
وتميل على نبع الماء..
وكألحان الراعي الثره
تدحو أصداءَ الأصداء
في ارضي الشاسعة الحره..
كنشيد يبعث في قومي الهمه
وكإعصار من حب يجتاح القمه
ويطل على كهفي النائي..
من شرفة أنواءِ!
يأتيني بوحك يا اخت الروحِ
يا خنساء الثوره
عبر الزنزانة والريح!
بوحي.. يا أخت جميله ،
بالحب.. وبالحرف المسحورِ
يتفيأ ظل خميله
ويغني أغنية للنور ..

فتدكّ أصولَ السور
وتبشر بالحريه
كل امرأة عربيه
في عنابه ... في الموصل. في سوريه
وتخط مصيرا للإنسان
من حبك ينهل. يستاف الإيمان!
بوحي، يا أختي بوحي
بالحب وبالشوق الخلاق
ينساب. ويكتشف الآفاق
ويغوص إلى اعماق الروح
فيمسد شعر الثوار العشاق

بغداد 1962/4/20

قابيل في الدملماجة

**

الدملماجة، بئر مهجورة في ضاحية من ضواحي الموصل، كانت تعرف قديما بعين يونس، يشرف عليها من جانب جبل التوبة، ومزار للنبي يونس (ذي النـــون) ومن جانب آخر آثار نينوى وآشور، ولأهل المدينة أساطير ومعتقدات عـــن هـــذه البئر غريبة، فهم يقدمون لها النذور ملحا وحناء، ويلتمسون منها الشفاء والـــرزق والنسل فيدقون المسامير على جدرانها ويشدون بها الخرق ويقدمون لها الافاويـــة والبخور...

-1-

كفني في البئر المهجوره
ثلج قان ووساديَ من حجرِ
ومن الأغصان المقروره...
وعظام-الأمواتِ
وبقايا الآثارِ
تاريخٌ أعمى حولي ينظر ماساتي
ويعيش الأسطوره

**

الريح تئن بلا مطر
والبوم تحوم مذعوره

وأخي قابيل يفتش بين الأطمارِ
عن سر الثوارِ
عن سكين يغمدها في قلب الصوره...
عن حبل.. ينفع في شنق القمرِ..
وأخي قابيل.. يمد إلى ((جبل التوبه))
حبلا من دمْ
ينساح.. يغور إلى قلب التربه..
وبعيني ((يونس)) ينشك الخنجرْ
ويطير غرابْ
ويئز سحابْ
وتموت البذرة يقتلها سم احمرْ
تذروه الريح إلى جبل التوبه
وتولّى آذارُ
لم تسق ترابيَ أمطار
وانشقت أعماق الحجر
وتفجر تيّارُ
فبُعثت أمزق أسطوره
تنسجها أوهام الغجرِ
وأسائل نفسي المقبوره
عن ذاتي.. عن سر الصوره! ..

-2-

من شك الخنجر في صدري؟

من دق هنا مسمارا في قبري؟

في البئر المهجوره

من اغرق يونس في البحر

من خضب أعراق الصخر

من لفّ على ساقي حبلا ابترْ

من أحرق في قاع البئرِ

مسكا اذفرْ؟

من رشّ على جرحي ملحا احمر

من اشعل في قلبي صبحا أنور

من غالك يا قابيل.. أخوك أم القدرُ

أم أفعى هربت مذعوره

من جنات لا تتفجر..؟

-3-

قابيلُ .. يا قابيلُ.. طار الغرابْ

ومات هابيل وجاف التراب ..

يونس كان ههنا في المساءْ ،

من ههنا جروه عبر الهضاب ..

ومزقوا عينيه مصوا الدماء

من قلبه.. حتى استحالوا عواء

فازدحمت على الطريق الذئابْ
تنهشه تنبح خضر الثياب
يونس مات مرة أخرى
وأمطرت سماؤنا الحمرا
جبال قيح ودم ..
قابيل .. يا قابيل مات الندمْ
ولن يعود الغرابْ
يوما يشق الترابْ
ويحفر القبر ويلقي حجاب
على ظلام العدمْ!

-4-

هابيل ماتْ !
هابيل ماتْ !
وأولموا في التل للشيطان ..
لم يبق منه.. من دم الإنسان ،
من لحمه الخجلانِ
إلا فتاتْ !

-5-

وانشق عن الموتى الكفنْ
وتدفق من قلب البئرِ
ماءٌ أسنٌ
ووقفتُ على قبري

أمتاح من الأعماق المطموره..
من قلب البئر المهجوره
رؤيا الفجرِ..
فانزاح عن العين الثره،
وشَلّ دَرِنُ
وتحوطها غُصُنُ
عطشان الجذر إلى قلب الصوره
في أفق عربي الفجرِ!..

بغداد -4-3-1961-

غريب الوجه في المنفى

**

-1-

لم يبق شئ في الدنانِ،
سفحت خمرك في كؤوس الآخرينَ
وجئت تبحث عن ثُمالة ..
تسقي عروقك يا غريب الوجه في المنفى
.. طريد النبع.. جواب المحيطات الحزينه

-2-

ابعد صليبك عن طريقي أيها المتبتلُ
أنا لستُ من تبغي
مسيحك مات في المنفى
وورّثني ديونه !
وأنا الغريب ،
متشرّدٌ سئمٌ أعبُّ من الصديد واثملُ
لا سكرتي كالآخرين... ولا هواي الأول!

-3-

مزقتُ أشرعتي وأغرقت السفينة،
وأتيت ابحث في المدينه

عن تاجرٍ لص .. يبيع ويشتري بحياتي
في حانة عمياء أفيونيّة السكرات.
أنا لست من تبغي..
فعد.. يا زائغ النظراتِ
وادفن صليبك في السماوات الحزينة
أما أنا..
فلقد صلبته منذ دهر في طوايا ذاتي!
أنا لست من تبغي..
أنا عار المدينة..
فارحل فديتك قبل ان يأتي
يهوذا واللصوص

-4-

يا طفلة العينين..
من ألقى عليك ظلال أمسية كئيبه
من روع الصدر الصغيرَ ،
وارّق الذكرى..
ومزّق أمنياتك يا حبيبه
من غال أحلام الطفولة واستباح
الأمنياتِ
ورقرق الظل الكئيب بمقلتيكِ؟
من أين أنت

ومن أتى بك يا غريبة؟!
منفيةٌ مثلي..
تجوبين المواني تبحثين عن السكينة
وطريدة مثلي هنا
لا نبع يروينا..
ولا شجر نفيءُ إلى ظلاله
ميناؤنا الصحراء.. مركبنا جوادٌ
نجمنا ميت.. ومأوانا مغاره!
والآخرون
أسوارهم لم تتفتح يوما..
ولا اقتحم المدينة فارس
عاشت عذاراها يغنّين انتصاره
لكنه.. لم يأتِ..
فانتحرت صبياتُ المدينة!
أسطورة ماتت.. وأحيتها العذارى!

بيروت 1962/1/11

سندبادية

••

-1-

متعبٌ.. متعبٌ.. شهريارك فابتعدي
ودعيه ينامْ..
ولتكن هذه ليلة الصمت.. إن مباح الكلام
سلّ جفني.. وغلّ يدي..
كذبوا.. كذبوا
ليس في الليل من شهريارٍ شهيد
فلتكن ليلة الصمت أول ليلاتنا في الكتاب الجديد..

-2-

لا تلوميه إن غاب عنك..
ليس بين الرجال..
مثله.. من تنوش النبال
قلبه.. ويظل يقاتل..
ويغني هواك.. وما كان فيه.. ومنكِ..
ويظل يقاتلْ..
ويقاتلُ.. حتى تغوصَ النبال..
ويموت المقاتلْ..

-3-

ليس بيني وبين التي لا أحب سواها
غير هذا الجدار..
وغرام هواها..
وعذابات أهلي..
وصحارى البحارْ.

بغداد تشرين الأول-1970

-4-

– ما أنا شهرزاد..
ولا طيفها..
لا.. ولا طفلة.. من حفيداتها..
أيها المتعب المستشار..
لست ذيالكَ الشهريار
إنما نحن رقمانِ.. في قافلة
وحدها تعبر البيد.. حدُّاؤها حتفها..
نجو احلامها القاتلة
وحكايات أحيائها..
مثل أخبار أمواتها..
......
فاستفق .. أيها الشهريارْ..
استفق.. إن شمس النهارْ..

شربت صمتك المرّ.. قبل السفارْ.
وانتضت بيض راياتها..
ومضت نحو غاياتها..

موسكو تشرين الثاني 1970

-5-

كان ما كان يا طفلتي..
وانتهت قصة العمر.. عشنا سنين العذاب
نتهجّى رؤاها.. ثم نهجرها..
ونعود لصحرائنا القاحلة.
نتذكر ما كان.. نشتاق أشواقنا الآفله
ونحنط أزهارنا الذابله

-6-

ليس بيني وبينك أيتها الغالية
غير هذا الضباب
وعذابات أحبابنا القاتله
وصحارى السراب..
.....
كان ما كان يا طفلتي..
وانتهت قصةٌ.. ما رواها كتاب
كان يا ما كان يا طفلتي..

وطوانا الضباب..

لندن كانون الاول 1970

-7-

أهو الفجر.. أم نار أحبابنا..
أم قناديل أشواقنا..
أم ترى أحرقت.. نفسها شهرزاد..
حين لم يعد السندباد..؟
بل هو الفجر.. من بعد ليل طويل..
كأحزان أمي..
وضبابات عشاقنا..
جاء يحمله من سفينته السندباد..
وتغني له شهرزاد..
حرسته قناديل أشواقنا..
وحمتهُ عذابات أحبابنا..
.....
فاستفق أيها الشهريار..
إستفق إن شمس النهار..
طلعت.. والمدى الرحب يلثم راياتنا.

موسكو – كانون الاول–1970

المصادر والمراجع:

1. الكتب

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.
- أدونيس، الحوارات الكاملة 1960 -1980، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.
- أساطير، بدر شاكر السياب ، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، 1950.
- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تـ:ح، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1988.
- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، اشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس العصرية، ط 1، القاهرة، 1986.
- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد السبينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.

- التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، دكتور شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.
- ثريا النص، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995
- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.
- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، 2002.
- دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.
- ديوان الشريف الرضي ،المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.
- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- سايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- سقط الزند، ابو العلاء المعري، دار صادرللطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

- شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
- شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، 1949 .
- شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.
- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، للزابيث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993.
- الصورة الشعرية، سي -دي- لويس، تر.د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم متي، مراجعة، كامل مصطفى الشيبي، مطبعة الارشاد، بغداد ،1968.

- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد ،مطـابع جريـدة الـصباح، بغداد، 2008.
-علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.
- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، ط 1، 1986.
-الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، بحـث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة ، مـدخل الـى السميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامـد أبو زيد، دار الياس العصرية، ط1 ،القاهرة، 1986.
- فن الشعر، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.
- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، دار الـشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.
- في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، ، دار الثقافـة والإعـلام، الشارقة، ط1، 1997.
- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، دار النهار للنـشر، بيـروت، ط 2، 1978.
- قصائد غير صالحة للنشر، عبد الحليم اللاوند، هاشـم الطعـان، يوسـف الصائغ ،دار الهدف، الموصل، 1956.
- قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دا الآداب، بيروت، ط1، 1962.
– قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
– قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971.
– القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيري، د. احمد عبدالحليم عطية ، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط 1 ، 1989.
– الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1998.
– كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
– كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د. ت.
– لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، د. ت.
–اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997.
– اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1982.
– لن، أنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

- مـا لا تؤديـه الـصفة، المقتربـات اللـسانية والأسـلوبية والـشعرية، د. حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.
- مبادئ النقد الادبي، أ. ريتشاردز، تر .مصطفى بدوي، مراجعة د.لـويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القـاهرة، 1963.
- المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، ط 1، 1990.
- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.
- معجم العلوم الاجتماعية، ابراهيم مدكور، مطابع الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، ط1، مصر، 1975.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكاتب العربي، بيروت، د. ت.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنـاني، بيروت، ط 1، 1985.
- مفاتيح العلوم الانسانية، معجم عربي، فرنسي، انكليزي، د. خليـل احمـد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح عـلاق، منـشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.

-نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005.

2. البحوث المنشورة في الدوريات والندوات:

- التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،مالك المطلبي، مجلة الف باء، بغداد، العدد 320 في 6/ 11/ 1974.
- جدل الادب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.
- حركة الشعر العربي الحديث، النشأة، حلمي سالم ،من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.
- رُبع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحداثة في الشعر، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام بغداد، 5 / 1999.
- رحيل شاذل طاقة، خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقي، 9/ 1975.
- شاذل طاقة الأمثولة، خالد علي مصطفى، مجلة ألف باء، بغداد، 370/ السنة الثامنة، تشرين الأول، 1975.
- شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.

- شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، نجيب المانع، جريدة الجمهورية بغداد، 24/ 10/ 1979.
- مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر، د. جميل نصيف جاسم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1/ 1992.
- المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، مجلــة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.
-مقدمة في نظرية الانواع الادبية، د. عبد الله ابــراهيم، مجلــة الرافــد، ع 59/ 2002.
- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، بغداد، 5/ 1999.
- نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، مجلة ابحــاث اليرمــوك العدد 2/ 1999.
- وعي الحداثة وحداثة الوعي، قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكــرة، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، 5/ 1990.

3. بحوث من الانترنيت:

الجسد في المسرح، ضمن كتاب الجسد في الروايــة، ادبتــي فليــركس، 1، محمد اسليم، 27 يناير/ 2002. أنترنت:

- mnp,aslmnetreefr,edition,emniai,ctneatre,jamym

4 . الرسائل الجامعية:

- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، رســالة ماجــستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1980.

ملخص السيرة العلمية

للأستاذة الدكتورة بشرى البستاني أستاذة الأدب والنقد في كلية الآداب جامعة الموصل حاصلة على:

---

1. عرفان نينوى الأدبي من الاتحاد العام للأدباء فرع نينوى عام 1995 .
2. وسام الأستاذ الأول في التميز العلمي على كلية الآداب عام 2000.
3. وسام العلم في 2001/1/18.
4. شارة العلم رقم 169 في 1994/6/6.
5. شارة الإبداع لعام 2000.
6. شارة الإبداع لعام 2002.
7. شارة (إبداع) رقم 7 في 1994 من وزارة الثقافة عام 1994.
8. شارة العلم رقم 120 في 1998/8/24.
9. شارة العلم والفنون عدد (2) في 2000/1995.
10. درع الإبداع من جامعة الموصل، مع شهادة تقديرية في عيد الجامعة 2009-4-2.
11. درع الإبداع من الجامعة الحرة مع شهادة تقديرية في 5/ 7/ 2009.
12. درع الإبداع من محافظ نينوى ودار (عراقيون للإعلام والصحافة والنشر) في 15/ 10/ 2009.
13. درع ملكة الحضر للأبداع من كلية طب الموصل في نيسان 2010.

الكتب والدواوين:

1. دراسات في شعر المرأة العربية دار للبلسم، عمان، 1988.
2. قراءات في النص الشعري الحديث دار الكتاب العربي، الجزائر، 2002.
3. الأيقاعي والدلالي، قراءة في قصيدة السلام المباح للشاعر عبد الوهاب اسماعيل، الاتحاد والادباء والكتاب في العراق، 2010.

....

4. لها عشرة كتب مشتركة مع أكاديميين، ومنشورة في مؤسسات ودور نشر أكاديمية من عام 1986 وحتى الآن.

....

الدواوين:

5. ما بعد الحزن، بيروت 1973.
6. الأغنية والسكين، وزارة الثقافة، بغداد، 1976.
7. أنا والأسوار، جامعة الموصل، 1978.
8. زهر الحدائق، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
9. أقبِّل كفَّ العراق، وزارة الثقافة، بغداد، 1988.
10. البحر يصطاد الضفاف، وزارة الثقافة، بغداد، 2000.
11. ما تركته الريح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
12. مكابدات الشجر، وزارة الثقافة، بغداد، 2002.
13. أندلسيات لجروح العراق صادرعن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010.
14. مخاطبات حواء، دار شمس، القاهرة، 2010 .

دواوين مشتركة:

15. أشعار رغم الحصار – ديوان مشترك، القاهرة، ط 1، 2001.
16. مسلة العراق، ديوان مشترك، جامعة الموصل، 1994.
17. الموصل في عيون الشعر، جامعة الموصل، 2010.
18. لها أكثر من ستين بحثا منشورا في مجلات عراقية وعربية وعالمية.
19. ترجم شعرها الى الانكليزية والفرنسية وصدر عنها كتاب بالانكليزية بعنوان "شعر معاصر لبشرى البستاني من العراق" تاليف الاكاديميتين د.وفاء زين العابدين ود. سناء ظاهر.
20. أشرفت على أربع وثلاثين أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير في موضوعات الشعر والرواية والنقد وتحليل النص القرآني.
21. مثلت العراق في أكثر من مؤتمر علمي وأدبي في ألمانيا وبراغ وتونس وبيروت وعمان، وشاركت في أكثر من خمسين مؤتمرا أدبيا وأكاديميا.
22. تلقت أكثر من ستين شهادة تقديرية وكتاب شكر وتقدير من مؤسسات ثقافية عراقية وعربية وعالمية.
23. شاركت في تحرير مجلات وصحف أدبية، ثقافية، أكاديمية، وما تزال عضوة استشارية فيها.
24. شاركت في العديد من اللجان العلمية والثقافية والتحضيرية للمؤتمرات داخل الأكاديمية وخارجها.
25. تعمل بشكل دوري في لجان علمية جامعية، ولجان الأشراف على الإبداع الطلابي في الأدب بالجامعة.

التدريس الجامعي:

- تدريس (25) مادة في مرحلة الدراسات العليا دكتوراه وماجستير وفي الدراسة الأولية.
- صدر عن شعرها كتاب بالانكليزية عام 2008 عن دار ميلن برس الأمريكية يفضح جرائم الحرب على العراق، ترجمة الأكاديميتين د وفاء عبد اللطيف ود. سناء ظاهر.

أنشطة أخرى:

مناقشة أكثر من مئة أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير وتقويم المئات من البحوث العلمية والأكاديمية في الجامعات العراقية.

العنوان الألكتروني:
bustani1990@yahoo.com

في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

أ. د. بشرى البستاني
أستاذة الأدب والنقد
كلية الآداب / جامعة الموصل



الطبعة الأولى

2010 – 2011م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/5/1732)

811.09

البستاني، بشرى مجدي فتحي

في الريادة والفن: قراءة في شعر شاذل طاقة/ بشرى مجدي فتحي البستاني.-عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010

(   ) ص.

ر.إ.: (2010/5/1732).

الواصفات: الشعراء العرب//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-399-7 (ردمك)

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩

ص. ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

◆ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.

الأهداء ....

الى العراق ...

موحداً، ومعافى ...

حزيناتٌ لياليناَ
وليس بأفقنا نجمٌ ولا قمرُ
ومجدبةٌ مراعينا
وبياراتنا صفراء تنتحرُ
مقطعةٌ أيادينا ...
وفوق قلوبنا صخَرُ
كأنّ عذابنا قدرُ
ولكنا سننتصرُ .....
لأن إرادةً فينا
قضت أنا سننتصرُ .....

شاذل

حب وورد:

إلى شجرتي بتولا كانتا تظلان تعبي...

واحدة شقيقة روحي، وأخرى أمٌّ بعد أمي...

الدكتورة بتول البستاني والدكتورة بتول غزال...

وإلىدوحة عمري .. الدكتور يوسف والدكتورة منال،

والأميرة لقاء والأخضر ظافر.. وأولادهم جميعًا...

وإلى آخرين وأخريات تعرفهم الروح وتعجز اللغة عن شكرهم...

بشرى

الفهرس

مقدمة

سيظل لفن الشعر أهميته في حياة الإنسان بالرغم من كل الدعاوى التي تعلن عن موته وحلول الرواية سيدة للعصر بدله، ثم تعود لتعلن أن الرواية هي الأخرى تحثّ الخطى نحو نهايتها، في حين يؤكد الاقتراب من الموضوعية أنّ لا هـذه ولا ذاك آيلان الى الزوال، ذلك أن اللحظة المعاصرة هي لحظة درامية كثيفة من جهة بما يزدحم في غورها من تناقضات ورؤى وانثيالات، وهي شاسعة الأحداث مـن جهة أخرى، فاللحظة الأولى لا يمكن التعبير عنها بحميمية إلا بلغة الكينونة التـي هي لغة الشعر، أما الثانية فتحتاج الى لغة الصيرورة التي هي لغة الرواية والتـي يحتاجها إنسان العصر كما يحتاج لغة الكينونة، والدعوة الى إلغـاء لغـة الـشعر/ الفنون إنما هي محاولة لإبعاد الإنسان عن ذاته وعن النظر عميقا في خوالجها، عن تأمله فيها والكشف عن حدوسها ودواخلها المتصلة بمن وما حولها، والمتواشـجة بالمجهول، النازعة نحو كسر الحدود والإطاحة بالأسوار التي تحجب عنـه تلـك العوالم الرحبة وما خفي فيها، ولعل هذه المحاولة غير الإنسانية هي جزء لا يتجزأ من العمل على تغييب إنسانية الإنسان والإصرار على جره الى عالم الخطر اليوم، عالم المادة الاستهلاكي اللحظوي الـساعي الـى إلغـاء الـذاكرة والخـصوصية والمرجعيات والهويات، وهدم جهد الأنسان المتراكم في كل ما هو تاريخي أصيل. ولما كان الشعر واحدا من المرجعيات الإنسانية الأصيلة والمهمة كونـه مـصاحبا للبشرية من أزمان موغلة بالقدم، فإن العمل على نسفه والدعوة إلى إلغائه وتغييبـه بحجة حلول فن آخر (جديد) زمنيا محله هو عمل ليس من مرامي العولمة حـسب، بل ومن أهداف أمركة العالم على الأصح لأنه يجري بمقصدية وإلحـاح كـذلك، فضلا عن كونه يتنافى وطبيعة الحاجة الإنسانية للبوح وجدانيا، وإلى اختزان

جوهر الفن وألق المعرفة، وأريج تراث الأمم وزهو حضارتها في قارورة القصيدة التي ظلت عبر العصور تفوح بعبير الجمال وسمو الوظيفة معا، وما سعي الفنون إلى الإرتقاء نحو فضاء الشعرية الرحب وقدرة الشعرية على احتواء ميادين مهمة من ميادين الفنون والحياة وأولها الرواية، إلا دليل قاطع على أهمية هذا الفن الأصل –الشعر، من هنا كانت الرواية الجديدة تسعى الى دمج اللغتين معا بسرد قادر على البوح بلغة الكينونة مازجا إياها بلغة الصيرورة، فالفنون تسعى الى الشعرية في سعيها نحو التحقق، لذلك ولأسباب كثيرة أخرى لا مجال لطرحها الآن، سيظل البحث في فن الشعر وفي ضرورة العمل على تجديده وتطوير طرائق اشتغاله، من الأمور المهمة، ولذلك نجد أن الشعر ومبدعيه وجوائزه وبيوته والاحتفاء به في مختلف مراحل التعليم وفي البحث الأكاديمي وعبر المهرجانات والمؤتمرات والحلقات الدراسية قضية دارجة في العالم كله شرقا وغربا، ويأتي هذا البحث مؤكدا أهمية الشعر في ثقافة الامم والأمة العربية بشكل خاص، وخطورة تأشير أعمال الرواد الذين بذلوا جهدا في تعميق انعطافته الفنية منتصف القرن العشرين في العراق وفتحوا الباب واسعا أمام استمرار تطوره، وكان موضوعنا قراءة شعر الشاعر شاذل طاقة والكشف عن ريادته مع الرعيل الأول من رفاقه نازك الملائكة والسياب والبياتي والحيدري، وغيرهم ممن لم تجر العناية بتجاربهم، والأشارة لحسه التجديدي ووعيه بضرورة مواصلة التغيير والتطوير لهذه الانعطافة وما تجريبه في الكتابة على البحور المركبة، ودمج البحور الشعرية وتداخلها في القصيدة الواحدة، وتنويعه في استعمال الاضرب، وكتابته قصيدة النثر في ذلك الوقت المبكر عام 1953 وفتحه أفق القصيدة على الفنون الأخرى من ملحمية وسرد وغناء وتشكيل وموسيقى، وإرهاص بقصيدة القناع وإقباله على الرموز

العربية الاسلامية بعد أن بدأ زملاؤه بتوظيفها يونانية، إلا دليل على تجلــي ذلــك الوعي فعلا كتابيا رائدا، ولعل ما يلفت الانتباه في أمر ريادة هذا الشاعر وبعــض من زملائه إغفال بعض الدراسات المهمة لحقيقة ريادته ووعيــه المبكــر بقــضية التجديد معلنا ذلك في وثيقة مدونة هي مقدمة ديوانه (المساء الأخير) وأذكر من هذه المصادر ما يعدّ موسوعيا كـــ (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .. مركز دراسات الوحدة العربية، 2001) للموسوعية العربية الرائدة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي والذي صدر بالانكليزية ثم ترجم فيما بعد الى العربية، وكتاب صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بعنوان (مفهوم الـشعر عنــد رواد الشعر العربي الحر، للدكتور فاتح علاق، 2005) ومقدمة الناقد ناجي علوش للمجلد الأول من (ديوان بدر شاكر السياب، العودة، 1971) ويجدر التأكيد هنا أن هنـــاك روادا آخرين ما تزال أسماؤهم بحاجة إلى اهتمام الباحثين في هـــذا الميــدان، وأن المقصود بهذه الدراسة هي الريادة في العـــراق حيــث انطلقــت وتكرســت تلــك الانعطافة، أما الريادات الأخر في أقطار الوطن العربي فلا بد أنهـــا نالــت مــن الدراسات ومثال ما تستحق.

وإذا كان شعر شاذل طاقة مدرجا بحق ضمن الشعر الملتزم بقضايا الأنــسان والثورة العربية وضرورة التقدم، فان من الفنانين والفلاسفة من يوكل لمثــل هــذا الشعر المهم قيمة الوثيقة، لكن المقصود بالوثيقة هنا لــيس دلالتهــا الحقوقيــة او الثبوتية، فمثل هذه الدلالة لن تتحقق في الشعر، لكنهم على الأرجح يريدون بها ذكاء الأيحاء وكثافة الأشارة، وقدرة الفن على تركيز الحدث وإضاءة الواقعة، وهكذا ترد الإضاءات في شعر شاذل كاشفة عن عمق معاناة الأمة وإنسانها في مرحلة قاســية من مراحل العصر الحديث، قهرا داخليا واستلابا وسلبا خارجيا وصل حد الاحتلال

وتمزيق الأوطان وانتهاك الشعوب وتشريدها، ورد كل ذلك عبر انفتاح رؤيا القصيدة واشتباك طرائق التصوير فيهاعما كان عليه من قبل، إذ كانت أحادية الموضوع هي السائدة والدلالة القارة هي المهيمنة وكذلك الصوت المنفرد.

كما أن في مقدمة شاذل طاقة الريادية إشارات واضحة الى أهمية وعي المبدع كونه مصدر الابداع وحاضنه الأول، وإلى دور المتلقي في استلام موحيات الفن قبل أن تشيع نظريات القراءة وتدوّن اهتمامها بخطورة المهمة الملقاة على عاتق المتلقي في تحقيق وجود النص وإنتاج تجليات معانيه، وتلك ريادة أخرى تسجل للشاعر وعياً بدور القارئ في إنتاج الدلالة وتحققها، أشارت إليها مقالات كثيرة تناولت دراسة مقدمة شاذل طاقة وريادته العروضية في ديوانه (المساء الأخير).

ضمت هذه الدراسة فصلين بتسعة مباحث:

الفصل الأول بعنوان:

من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري، واحتوى على أربعة مباحث:

1- في الشكل والريادة الفنية.

2- شاذل طاقة وشعره.

3- شعر شاذل بين السياسة والفن.

4- ثراء المرجعية الشعرية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان:

حيوية الطاقة الشعرية، وضم خمسة مباحث:

1-حيوية اللغة الشعرية.

2-حركية الصورة الفنية.

3-الشعر وتداخل الفنون.

4- ريادة شاذل العروضية.

5- الريادة في قصيدة النثر.

وكانت المقاربة لنصوص الشاعر هي طريقة البحث لانجاز خطته منطلقين من كون المنهج الواحد أيا كان انفتاحه ومرونته غير قادر على احتواء الفن برحابتـــه احتواء شموليا، فما بين المنهج والفن من التعارض ما يسوّغ للباحث النزوع نحـــو تكييف المنهجية لتتسع لانطلاق الفن وجمال فضاءاته ولذلك سيظل الفن/ الشعر هو مصدر الدراسة الأول لأي دراسة تحتفي بالإبداع وتدرك ما في كوامنه مـــن قـــيم جمالية ومعرفية ، ذلك أن الفلسفة الجمالية للفنون ومنها الشعر المعاصر وفي مجمل آداب العالم انعطفت انعطافة شديدة المغايرة عما كانت عليه من قبل تبعا للانفجـــار المعرفي الهائل والتسارع المدهش في ايقاع الزمن وتداخلاته وتغيـــر منظـــورات الأنسان بحكم المتغيرات من حوله، مما كان له أثره المهم على الفنون تشكيلا وتلقيا في الآن ذاته.

ومن الله سبحانه التوفيق

بشرى البستاني

الموصل

الفصل الأول

من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري

- في الشكل والريادة الفنية.
- شاذل طاقة إنسانا وشاعراً.
- الشعر بين السياسة والفن.
- ثراء المرجعية الشعرية.

في الشكل والريادة الفنية:

(1)

لا شك ان للشكل أهمية خاصة في الفنون جميعها وهذه الأهمية تتجلى أكثر في الآداب وفي الشعر منها بشكل خاص، ذلك ان الأدب يشكل ارقى الفعاليات الذهنية واقرب الفنون الى الإنسان كون عدته اللغوية هي الأقوى تواصلا معه منذ ولادته حتى النهاية، ولذلك فالشكل الفني على علاقة وثيقة بذات الأديب والأمة معا رؤية ومزاجا وحداثة ومشاعر وطرائق تفكير، وبما أن المبدع نتاج ما حوله من حركة مجتمعية وثقافية ومعرفية، فهو وهذه الحركة يظلان في حالة تطور مستمر، ذلك أن الإبداع الحق لا يبقى على حال واحدة، لأنه محكوم بحيوية التطور الذي يكتنف الحياة من حوله.

لقد ظل الشكل الفني اشكالية طال حولها الحوار منذ القدم، لانه يتعلق تعلق تواشج مع الجمال حيث يرى افلاطون أن ما يجعل الشئ جميلا هو الشكل وليس المضمون وتمنى في نهاية محاورة فايدروس وفي الجمهورية كذلك حدوث تآلف وتكامل بين الشكل والمضمون، بين الداخل والخارج، وربط ارسطو بين الجمال والكلية، والتآلف والنقاء والأشعاع والتوازن والنظام وغيرها من خصائص الشكل[1].

لقد قدمت سوزان لانجر نظرية جديدة في تفسير الفن بوصفه رمزا والعمل الفني بوصفه صورة رمزية للوجدان البشري، مؤكدة ان الفن هو إبداع أشكال، وطبيعة هذه الأشكال أنها مدركة حسيا، ولانجر هنا تمضي في طريق كاسيرر في تحديده للفن كونه إبداع أشكال رمزية، وتتفق مع شيلر بأن العمل الفني هو شكل يمكن أن ندركه بالتأمل، وما يدرك في الفن إنما هو الشكل لان ما يبدع في الفن

أصلا هو الشكل باعتقادهم، ولكي يكون الشكل معبرا لا بد أن يكون عضويا، ولذلك فهو حي بالمشاعر والوجدان وان عناصره مثل العناصر الديناميكية في الطبيعة ليس لها وجود بمفردها بعيدا عن المواقف التي تبدو فيها وحيث توجد فانها تأخذ شكلا من خلال العلاقات، فإذا كان الفن شكلا وهذا الشكل لا بد أن يعبر عن الوجدان البشري فان الصفات البنائية للشكل الفني ترتبط ارتباطا عضويا وثيقا بالصفات البنائية المتشابهة للوجدان او السلوك البشري(2).

وظل التباين بالآراء حول القضية قائما عبر العصور، إذ شهد العصر العباسي حوارا حادا بين المنتصرين للشكل والمؤكدين على المعنى وهناك من رام التوازن في طرح القضية، حيث لعبت جهود الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم دورا مهما في هذا الميدان، وظل النقاد يعقدون حواراتهم حول هذا لموضوع عبر العصور حتى وقت متأخر، وفي النصف الاول من القرن العشرين كان الحوار ما يزال يدور في الشرق والغرب حول الموضوع ذاته، وستظل الآراء متباينة في القضية تباين مرجعيات المتحاورين، ومختلفة اختلاف غاياتهم ومقاصدهم.

لقد كان الشعر العربي منذ بداية القرن الماضي يمر بتغيير دقيق وحاسم، فبفضل الروابط التي نجح في إقامتها مع جذور ماضيه استطاع ان يكتسب نوعا من القوة في الشكل واللغة والبناء الشعري أتاحت له ان يجرب الوسائل الجديدة ويتناول التطورات بقوة دائمة التجدد وان لم يكن متوجا بالنجاح دوما، وتاريخ الشعر العربي في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين تاريخ تجريب متواصل(3) يسعى الى اختراق صلادة النمط الثابت والمعمر للشعر العربي.

إن الشكل هو صورة الشئ الخارجية في مقابل المادة التي يتركب منها، وهو منطقيا العلاقة بين أقسام القياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون،

ويعرفونه في الفنون المحسوسة على أنه الإبانة الحجمية أو الخطية عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحددة له وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه، لذلك يتخذ الموضوع الواحد أشكالا في غاية التنوع تبعا للزمان والمكان ودواخل الفنان نفسه، ومن هنا عدّ المنظرون في علم الجمال أن دراسة خصائص الأشكال ومفاهيمها المتعددة هي دراسة منهجية لتاريخ الفن وتطوره ومذاهبه، غير أن الاتجاه العام في الإبانة عن الموضوع قد ينحصر في خطين أساسيين: الأول حيادي والثاني وجداني[4]، يقول كوليردج ان القصيدة تحتوي على العناصرنفسها التي يحتوي عليها تأليف نثري فلا بد ان يكون الفرق بينهما في الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر التي تحددها الغاية المختلفة لكليهما، وواضح أن المقصود بالغاية هنا هو الوظيفة، وهو يتحدث عن الشكل لقوله بوضوح، هذا فيما يتعلق بالشكل، ويعرف القصيدة بأنها عمل تتآزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضا ويسهم كل جزء فيه بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة[5]، فالشكل إذن هو حركة الفضاء الضابط لمجموعة من العناصر مترابطة في بنية، وتعرفه الدكتورة خالدة سعيد بأنه "حركة القصيدة وطرائق تكوينها وعلاقة أجزائها ببعض، وطبيعة الاصوات الداخلية فيها اهي متقابلة ام متتابعة أم متبلورة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة هذه الصور وابعادها وتراكيب هذه الصور"[6]. فهو طريقة تشكل النص الشعري لغة، وكيفيات احتوائه لتجربة المبدع والتعبير عن تلك التجربة بالطرائق التي تشير في اصولها الى جوهر رؤى الفنان الذي أبدع القصيدة وتوجهاته الفكرية والجمالية والوظيفية معا، لما بين الشكل والوظيفة من روابط حميمة تجعل من تطورهما معا أمرا مفروغا منه، فتطور الشكل الفني هو ناتج زخم ملح يحركه من الداخل، أي داخل الفن والفنان نفسه ومن

الخارج ،أي من انعطافات حياتية وثقافية ومجتمعية تدفعه الى التجاوز، ومع مغادرة الفن شكله القديم تغادر مضامينه ووظائفه مواقعها السابقة مؤازرة في تقدمها الشكل الجديد في تطوره ليكونا منسجمين في الإبداع الجديد، فليس في الشعر الحقيقي تجديد شكلي بحت لأنه لا انفصال بين شكل التعبير والرؤيا التي يحملها ذلك الشكل، فليس المضمون شيئا جاهزا يتناوله الشاعر ليضعه في شعره، لأن القصيدة مركب بنائي ينصهر فيه الشكل والمضمون في دفقة الإبداع، من هنا يصح القول إن شكل القصيدة هو مضمونها وان مضمونها هو شكلها كذلك[7]. ولما كان الشكل يتضمن الملفوظات والتشكلات الكلية للقصيدة فان التفاصيل التي ستضمنها هذه التشكلات تشمل حتما كل مكونات اللغة الشعرية من رموز وصور ومفارقات وأصوات وطرائق تدوين كذلك، فالشعر العربي عرف التدوين منذ العصر الجاهلي وقبل الإسلام بما لا يقل عن قرنين، دون أن تُعرف البدايات الحقيقية له حتى الآن إذ ليس المعقول أن يولد شعرٌ بهذا النضج في أمة من الأمم، وظل شكل هذا الشعر العمودي فاعلا ضمن العملية التداولية للشعر منذ ذلك العصر حتى اليوم، لكن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لم يتعرض لهزات التغيير والتطوير فقد ناله التطور باتساع المضامين وعمق الرؤى التي تعمل على تطور الأشكال بابتداع أشكال جديدة يوم بدأ الشاعر العربي يغادر تقاليده الصارمة الى منعطفات جديدة في التناول وطرائق التشكيل إذ عدل عن المقدمة الطللية وعن تنوع الموضوعات في القصيدة الواحدة وفجّر شبكة العلاقات القديمة سواء في التصوير او الايقاع جزءا وشطرا ونهكا، متطلعا نحو علاقات جديدة اكثر تعقيدا وميلا الى الغموض مما حدا بالنقاد الى وضع أسس نظرية عمود الشعر التي نحت الى توصيف سمات العمود القديم على يد نقاد في مقدمتهم المرزوقي، بدءا بشرف المعنى وجزالة اللفظة وجرسها وشروط

التشبيه، انتهاء بالبحر وقافيته ورويه، وبدأ يتشكل للشعر أعمدةٌ جديدة كان إبـداع أبي تمام على رأسها وظلت القصيدة تتطور في نزوعها الى التنوع، وكانت قمـة التطور التي شهدها شعرنا في تلك العصور هي تلك التي انبثقت عـن الموشـحات بالأندلس اذ طال التغيير كتلة تشكيلته التدوينية فقد تغير شكل القصيدة من ترسيمته النمطية الى ترسيمة جديدة تعتمد مصطلحات بنائية مستحدثة تطلبتهـا الانعطافـة النوعية الجديدة في هذا الفن حتى صرنا نقرأ المذهب والغصن والمطلـع ونقـرأ السمط والقفلة وغيرها، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات مرادفات وتعريفـات وفرها الازدهار الحضاري والمعرفي الذي شهده العصر، ومـع تجـاوز الركـود الحضاري الذي أعقب سقوط الدولة العباسية ومنذ بداية النهضة العربية مع دخول المطابع وحركة البعثات والترجمة، وبعدها في مطلع القرن العشرين نشطت حركة التغيير بحيوية شعر المهجر الشمالي ومدرسة أبولو وحواريـة الـديوان وجهـود شعراء كان لهم أثرهم في عملية التغيير، حيث بدت المحاولات التي ترمـي الـى التجديد واضحة وجادة حتى اكتملت الريادة بوعي في كـسر الـنمط العروضـي المستقر على الشطرين على يد نازك الملائكة والسياب والبياتي وشاذل طاقة وبلند الحيدري واكرم الوتري ورشيد ياسين ومحمود المحروق وعبـد الحلـيم اللاونـد وغيرهم ممن غفل البحث العلمي عن تأشير ريادتهم عبر حقبة كاملة، فقد تحـول الشكل التدويني والفضاء الطباعي والقرائي للشعر العربي الحديث من نمطية الكتلة القديمة الثابتة المنقسمة على قسمين متساويين في كل صفحة، ومعتمدة على نمـط البيت القائم على نظام عددي ثابت من التفعيلات الى كسر لذلك النظـام وتهـشيم لنسقه، إذ قامت القصيدة الجديدة على الحرية في عدد التفعيلات التي توزعها علـى الأسطر طبيعة مشاعر المبدع وحركة انفعالاته والدلالات التي يرمي اليها والتـي

تتشكل من خلال تجربة داخلية تنزع الى التحرر في التعبير عن ذاتها، إن تمركــز التغيير بالمستوى الايقاعي في القصيدة العربية الحديثة بدءاً هو تأكيد على أهميــة هذا المستوى وجوهريته لأنه التشكيل الفني لدلالة النص الشعري، وبتغير الـــشكل القديم وتوجه القصيدة الجديدة توجها أملاه تطور الحياة وسرعة ايقاعهـــا وتوثـــب حركيتها صار واضحا أن الشكل الشعري ليس كتلة لغوية تحمل مضامينها بطرائق هندسية خاصة، بل هو في الشعر الحق توظيف واع لحركية اللغة في تشكيل بنيــة الفن الذي تشتغل فيه، هذا الاشتغال الذي يهدف في جوهره الى تفجير طاقة اللغــة بما يوسع افق المعنى الذي أدى بعد حين إلى انفراط الدلالـــة بـــانفراط العلاقـــات التقليدية بين الدال والمدلول، من هنا كان تطوره (الشكل) مع العصور امـــرا فـــي غاية الاهمية لأنه عنوان مواكبة الحياة ذاتها. ومن هنا كذلك دعا الرواد الى مغادرة الكلاسيكية وأركانها، حرصا على اهمية الالتفات من الموضوع الخـــارجي نحـــو الذات والتعبير عن دواخل النفس ومن ثم التحام الخارجي الحميم بالذاتي، مؤكـــدين اهمية التغيير في الشكل واللغة وفي المواقف من مضامين الشعر، وبما أن تـــشكيل القصيدة العام إنما يخضع لمجمل المكونات التي تعمل على بنائهـــا مـــن طرائـــق تركيب وانتاج دلالة وفاعلية ايقاع، فان ثورة الشعر الحديث زعزعت البنية النمطية ليست الوزنية للقصيدة العربية حسب، بل وأشرعت أفقها علـــى الانفتـــاح الـــدائم والتطور، ساعد على ذلك مرونة الذهنية العربية وقدرتها على التواصل مع الفنون والمعارف المعاصرة وأصالة المكون الشعري التراثي الذي يمتلك نزوعـــا حيويـــا نحو التجدد بما يؤكد أن التراث الاصيل لا يموت أبدا بل يتجلى تجليات مبهرة عبر العصور، وفي هذا المجال تقول الدكتورة سلمى الخضراء موازنة بـــين التطـــور الشعري في الغرب عنه في الشعر العربي "ان التجربة الشعرية التي حدثت عبـــر

قرون عديدة في الغرب تتركز هنا في بضعة عقود حتى غدت الـصورة الـشاملة باهرة امام عين المراقب، فمن مرحلة بعث الكلاسيكية المحدثة الى الرومانسية ثـم نحو الرمزية وبدرجة اقل نحو السريالية، وكان التجريب مستمرا ومتلاحقـا فـي مجال الشكل وان لم يكن ناجحا على الدوام[8]، وهكذا عملـت حيويـة الحركـات الشعرية المتعددة والمتتالية باطراد الى تلوين شعرية النص العربـي مـن الجـزء والشطر واستعمال البحور القصيرة والرباعية والموشح، ثم من تلوينات المهجر الى فعاليات الشعر المرسل والمختلط في النص الواحد، وتجربة فن البند وفنون النثـر في مصر وسوريا ولبنان والعراق، كل ذلك مهد لميلاد مرحلة جديدة عملت بنجاح على تغيير الحساسية الشعرية العربية نحو حداثة في الاشكال والـرؤى وطرائـق التشكيل مما هيأ الجو لمواهب حقيقية أعطت وأغنت، ولحركة نقديـة اسـتطاعت بالرغم من كل الإشكاليات المحيطة بها أن تحرك الأجواء الثقافية فترة بعد أخـرى وسط مد ثقافي ظل يقتحم الساحة بشدة آتيا من الغرب مع كل ما يحيط بقدومه من لبس في الساحة العربية.

(2)

الرائد في اللغة هو الذي يُرسَل في التماس الكلأ والنُجعة لقومه والجمع رواد، والرائد الذي يتقدم القوم يبصر لهم مساقط الغيث وأفضل المكان، ومـن أمثـالهم: الرائد لا يكذب أهله، لأنه ان لم يصدقهم فقد غرر بهم[9]، والرائد فنيا من يهتـدي الى فن من الفنون او يطبع أصول مذهب من المذاهب او يختط أسلوبا معينا مـن الأساليب فيكون فيه قدوة لمن يأتي بعده ويسمى عمله ريادة[10]، من هنا سيكون بين الريادة بهذا المعنى والتجريب الموفق أواصر لا يمكن إغفالها، وقـد لا ينحـصر مفهوم الريادة بالسبق وانما تدخل في المفهوم عملية التطوير وتعميق مسار الجديـد

الفني والقدرة على الاضافة والاثراء، فنازك الملائكة التي ثبتت ريادتها في كسر النمط بوعي تجديدي وتنظيري لا يقل عنها من امتلكوا وعي التجديد معها وعمقوا مسار الحداثة الشعرية بما أضافوا من تجارب وبإثرائهم طرائق التجديد بمواهب منفتحة ومرنة، فقد نضجت لحظة التغيير لديهم متوجهين معا الى احداث تلك الانعطافة في الشكل والرؤيا التي آن أوانها، فالفن لدى كثير من النقاد هو ابتداع اشكال تتجاذب علاقات وثيقة مع الرؤى.

إن من وظائف الشكل كما يقول جيروم استولنتز انه يضبط ادراك المشاهد/ المتلقي ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحا وموحدا في نظره، كما ان الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية وقدرتها التعبيرية وفضلا عن ذلك فإن التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية[11]. من هنا ندرك اهمية الشكل في الفن/ الشعر بوصفه المدرك الحسي المعبر عن مجمل المشاعر التي تحتدم عبر تجربة الفنان الداخلية، ولذلك فان انعطافته او تجاوزه لذاته او تطوره أمر بغاية الأهمية لأنه يعبر عن انعطافة التجربة الكلية التي يشكلها، ولذلك أحيطت قضية التجديد من البيت العمودي الى التفعيلة باهتمام نقدي اقتصر أولا على تنظير مبدعته الملائكة التي اول فصلت القول في قضية القصيدة الجديدة أول الأمر، وتلاها تنظير شعراء آخرين كانوا في الحلقة الريادية الأولى اذ سجلوا في مقدمات دواوينهم اهمية الشكل الجديد ودواعيه وهم السياب وشاذل طاقة، وكثر الحديث النقدي فيما بعد عن هذه الانعطافة الشكلية سلبا وايجابا لكن النهاية حُسمت لصالح قصيدة التفعيلة المصطلح للذي ساد أخيرا والذي يؤكد على القضية الشكلية برأي بعضهم بينما يرمي مصطلح الشعر الحر الذي أطلقته نازك الملائكة الى تأكيد حرية الشكل والمضمون معا[12]، وانطلقت

الحركة الجديدة من العراق الى سائر أقطار الوطن العربي التي كانت أجواؤها هي الأخرى مهيأة للتغيير، وسار فيها الابداع نحو نضج في الطرائق والأساليب حسب مواهب الشعراء، ولكن بالرغم من استقرار النقد بشكل عام على أهمية مشروع شعر التفعيلة وضرورة الانعطافة التي جاء بها وأهميتها فانه ما يزال هناك من يشكك في عدّ ذلك التجديد امتيازا، وينتقد الذين تنافسوا في السبق اليه، وعدَّ من مظاهر ما سماه خلطا في هذا الميدان نشوء أحكام ومفهومات خاطئة وقاصرة حول معنى التجديد، ويواصل ادونيس مؤكدا ان هذا التجديد الشكلي كان نوعا آخر من صناعة التفعيلة التي تفصل بين ما سمته المبنى //الشكل، وما سمته المعنى// المضمون، وهذه صناعة لذاتها، وكل صناعة لذاتها هي في الشعر شكل من اشكال الانحطاط، لان التجديد كل لا يتجزأ وكل كلام عليه عن هذا الشاعر أو ذاك يفترض الكلام حول ثلاث قضايا:

1- مدى الجدة في رؤياه.

2- مدى تغير مفهوم الشعر في نتاجه عما كان سائدا قبله.

3- مدى تأثيره في الكتابة الشعرية.

ويختتم أدونيس آراءه في قضية الحركة الشعرية الجديدة والريادة فيها مؤكدا أن ما سمي بالتجديد الشكلي لم يكن تجديدا حتى في الشكل، وإنما كان استطرادا لما قبله مما يوحي بمدى القصور في معظم الدراسات النقدية التي كتبت حول ذلك، بل مدى عقمها(13). وهذا الكلام يجري على عادة أدونيس في إطلاق أحكام قد يناقضها في حوار لاحق، إذ كيف له وهو الباحث الحركي والناقد الذي أخذ على عاتقه استفزاز المؤسسات التقليدية في الثقافة العربية أن ينكر روح التجديد في هذه الحركة وينسى أنها ليست مجرد استطراد لما قبلها وأن جهودا مضنية كانت قد

بُذلت من قبل المبدعين العرب السابقين لها من اجل كسر الجدار القائم بين التراث الشعري القديم بكل رسوخه في الذات العربية وبين الانفتاح على آفاق الإبداع الجديدة للتحرك خارج أسوار الفضاء القديم غير منفصلين عن جذور البؤر المتألقة فيه، وكيف له أن ينسى التدليل على كلامه بأمثلة من قلب الحركة الجديدة نفسها ليؤكد عدم قدرتهم على تحقيق الجدة التي طرحها، وهو الذي كتب بشعر التفعيلة على طريقتهم دواوين مهمة، ولم يحاور مفهومه للشكل الذي هو مصطلح بنائي مهم في كل الفنون، وهل يرى ادونيس ألا فرق أبدا بين شكل الشطرين العمودي وبين قصيدة التفعيلة لو غضضنا النظر عن مستوى المتون والفضاءات الطباعية وما ينتج عنها من ايقاعات بصرية ترقى الى دلالات جديدة هي الأخرى، وماذا عن معايير الجدة الثلاثة التي وصفها، إن لفي قراءة شعر الرواد قراءة متأنية أدلةً واضحة على مشروع جدة يطلع من تجربة غضة تعلن عن نفسها بثقة وسط قلة من المؤيدين وجموع من المعارضين، وهذه الثقة هي التي كتبت للتجربة الاستمرار والتواصل، وجعلت باب التجريب متاحا لفعاليات اخرى أعلنت عن نفسها وشيكا، وهذا ما وجدناه في شعر الرواد الأوائل الذين مهدوا للطريقة الجديدة في الكتابة، ويؤكد فردريك شليجل أن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلا جديدا من الشعر[14]، مما يؤكد أهمية ما يعبر عنه الشكل، على أن أدونيس على حق في رفض شكل جديد لا ينبثق عن رؤى جديدة لان ذلك هو المغالطة بعينها، فمشروع أبي تمام العباسي انطلق في تجربته الشعرية من رؤية أن الشعر نوع من خلق العالم باللغة مشبها العلاقة بين الشاعر والكلمة بالعلاقة بين عاشقين، وفعل الشعر بالفعل الجنسي متجها بطاقته الى تدمير واختراق بنية اللغة الشعرية ذاتها، حيث

تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث من أجل خلق عالم جديـد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل(15).

من هنا كان الصراع حادا بين فريقي عمود الشعر القديم والمتعصبين له وبين رواد تلك المرحلة الذين ثاروا بما يمتلكون من طاقة إبداعية على النهج القديم فـي انتاج الرؤى والدلالات، والذي يتمظهر في طرائق تشكيل الـصور والاسـتعارات والمفارقات وأنواع المجاز وفي تأثيث علم المعاني وتلوين الايقـاع، وعليـه فـان الرواد في اي حركة شعرية او فنية او علمية هم الأوائل في ارتياد ذلك الميـدان، وهم الطليعة التي تقدمت على من سواها وسبقت أقرانها في جيلها بـشق طرائـق الجدة وتمهيدها لأهل الأدب والفن والعلم والمعرفة، تحفزهم علـى ذلـك مواهـب مقتدرة ومعارف مرنة ورؤى حضارية منفتحة وفكر متوقد ومزاج يـدرك أهميـة التواصل مع الحياة التي لا يستقر لها قرار، فهي في عراك دائم وتغير مستمر لأن السعي الى الأمام هو ديدنها، وحركية الإقدام سمتها، ذلك ان الثبوت هو سمة الموت في الحياة، وما دامت حركية الفن والادب مرتبطة بحركية الحيـاة فـان التطـور سيزداد اطرادا مع انفجار ايقاع الحياة المعاصرة، ولذلك فإن تأشير الريادة الزمنية لم يعد يعني الكثير لدى عدد من النقاد لا ينظرون الى تحديد زمنها بوصفه إشكالية ما لأنها صارت في نظرهم كامنة في صميم النص وليس في زمـن كتابتـه، وأن الرائد هو ذلك الفنان القادر على تأصيل قضية التجديد وتعميق مـسارها، والعمـل على التواصل معها في تطور وجدل مستمرين.

لقد كان رواد شعر التفعيلة يجتازون لحظة حضارية بالغـة الأهميـة حينمـا تفوقوا فعلا على اجتياز حاجز الزمن وصرحه الصلد متمثلا بالشطرين .. الى أفق اوسع وأكثر تشعبا وتلوينا، على ان اي شكل جديد في الفن لا يعني إلغاء الـشكل

السابق ولا الوقوف بديلا كاملا له، بل هو خيار جديد يقتضيه التطور وتقتضيه الحياة وتستوجبه حيوية الفن وثراؤه وما حضور النموذج العمودي الى جانب شعر التفعيلة مع قصيدة النثر والنص المفتوح ونص الومضة والنص الطويل والنص المتداخل الا مشهد حي يشير الى امكانية التعايش والتحاور بين الاشكال في الاداب والفنون.

لقد حقق الشعراء العراقيون الرواد تحولا نوعيا في القصيدة العربية منتصف القرن الماضي وحظيت الشاعرة نازك الملائكة والسياب والبياتي وربما الحيدري باهتمام يستحقونه دون زميلهم شاذل طاقة الذي عده بعضهم رائدا منسيا والذي تؤكد اوراقه الاولى وعيه المبكر بالحداثة الشعرية ذلك ان مقدمته التي كتبها لديوانه الاول (المساء الاخير 1950) تدل على ذلك، فهي تنطوي كما يشير الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد على الكثير من المنطلقات والرؤى والافكار التي تعبر عن وعي متقدم بالحداثة دفعه للذهاب الى منطقة التنظير والدفاع العلمي المحسوب عن خصوصيات النموذج وابعاده الفنية انطلاقا من مستويات ذاتية تخص المبدع اذ يصف النموذج بتماهيه مع جوهر فاعليته الانسانية واخرى تتعلق بقضايا خارجة عن الذات، واول هذه المستويات هو المستوى السوسيولوجي المتعلق بحياة الشاعر كون الحالة الابداعية تشتغل على البعد الباطني لذات المبدع والمستوى الثاني هو المستوى العاطفي المنطلق من وعي اللحظة الشعرية والعمل على توفير مفاتيحها تحقيقا لفاعلية تداولية اكبر مع خصوصيات النموذج، أما المستوى الثالث فهو المستوى الحلمي الذي يلعب على التخييل، ويواصل الدكتور صابر وقوفه عند ريادة الشاعرشاذل طاقة النقدية ووعيه التجديدي ولا سيما فيما جاء بهذه المقدمة حيث يؤكد منطلقاتها التجديدية المبكرة[16]:

1- تقدم وعيه الفني بالنموذج الجديد ودقة اهتمامه بالمصطلح الذي طرحه (نسق منطلق) وقدرته على تشخيص سماته وأصوله من خلال وعيه بالموروث.

2- ثقته العالية بهذا الوعي وانطلاقه منه في تقييم نصوصه الشعرية ودفاعه العلمي عن خصوصيات النموذج وأبعاده الفنية، فقد انطلق في تقديم نموذجه من مستويات ذاتية تخص المبدع وأخرى تتعلق بالعناصر الخارجة عنه واول هذه المستويات هو المستوى الموضوعي، السوسيولوجي إذ يوفر للمتلقي مجالا حميما للقراءة، ثم المستوى العاطفي المتعلق باللحظة الشعرية الخاصة بالمبدع، فالمستوى الحلمي الذي يتناسب وإدراكه أن العمل الشعري عمل في الأبهام.

3- دقة وعيه بمستوى المختصين بالأدب في زمنه ومدى استعدادهم لقبول الجديد.

4- انه تجاوز النظر للحداثة الشعرية على أنها حداثة أدبية محض الى كونها ظاهرة ثقافية من خلال عكس وعيه الثقافي على جوهر الفعل الحداثي.

5- دخوله في حواره مع الابداع في تلك المقدمة مستوى جديدا هو المستوى التداولي حين تعرض لخسارة فن الشعر في منطقة القراءة والتلقي وهي تُداهم بإشكاليات الحياة الأخرى، لكنه يظل متفائلا بانتصار الجديد واستمراره، وقد أكد الزمن صحة توقعاته وصدق قراءته للمشهد الأبداعي العربي.

6- اهتمامه بالمستوى الوظيفي للشعر وفي تحقيق الذائقة الجمالية مؤكدا ضرورة احتفاظه بفنيته وسموه على المباشرة والسطحية قصد الاضطلاع

بمهمات اصلاحية لا علاقة لها بجوهر الأبداع مما يجعل شاذل طاقة أحد أهم الرواد لأنه يقوم بمهمة تاريخية حضارية أدبية يعرف ما يتصل بها من تفاصيل ويعيها وعيا كليا وشاملا. فهو يؤكد أن الشعر يجب أن يبقى شعرا وأن وظيفته الأولى هي وظيفة فنية جمالية تدمج وظائف أخرى وهذا ما يتلاءم مع جوهر الحداثة.

7- اهتمامه بأهمية دور القارئ بوصفه الشريك في عملية الأبداع فهو يطرح في هذا الميدان آراءً متقدمة وأفكارا مبكرة في نظريات القراءة والتلقي والتواصل الأدبي تقترب في إشاراتها مما طرحته النظريات الحديثة فهو يحاور لحظة اللقاء بين المبدع والمتلقي وضرورة كسر توقع الثاني من خلال التشكيل المغاير والنموذج البنائي الجديد.

ويؤكد ماجد السامرائي أن كتابة تاريخ مكتمل لحركة الشعر العربي الحديث تقتضي حضور شاذل طاقة شاعرا مجددا وصاحب تفكير تجديدي متقدم في مرحلته وان مكانته الريادية لم ينصفها المؤرخون لتلك الحركة كما كان ينبغي لها ان تنصف، فمقدمة شاذل لديوانه (المساء الاخير) حسب ماجد السامرائي يجب ان توضع مع مقدمة نازك والسياب في سياق تاريخي وفني واحد لان هذه المقدمات الثلاث تشتغل في ميدان واحد يعمل على دعوة الشعراء الى ارتياد آفاق جديدة في عملهم الشعري يتضمن تجديد رؤيتهم للشعر والعالم وتطوير البناء الفني لقصيدتهم والخروج بالتعبير الشعري من محدوديته التقليدية، وكانت تلك المقدمات تزحزح باب الركود والسكينة الطاغية على الفكر والشعر كما كانت هي الاساس الفعلي الذي بنى المجددون عليه رؤيتهم الشعرية التجديدية ممثلين بذلك مرحلة مهمة من

مراحل تطور القصيدة العربية مما يجعل الشاعر شاذل طاقة في السياق التأسيسي لهذه المرحلة الحداثية انطلاقا من مسألتين:

الأولى: حضوره التجديدي المبكر بوصفه واحدا من جيل الرواد أخذت قصيدته السياق التطوري نفسه الذي أخذته قصائد من يليه وهو ما يعني اتصاله بالقصيدة الجديدة اتصالا كليا ومباشرا فنا تعبيريا ومشكلات فنية وإطارا موضوعيا.

والثانية: ارادة التغيير وحماسه للتجديد الذي أخذ بعدين، فنيا على مستوى القصيدة بوصفها بناء تعبيريا، وواقعيا في مستوى توجهاتها الى الانسان والمجتمع بما حملت من روح تغييرية ذات نزوع تاريخي واضح[17]، مما حقق له انسجاما بين موقفيه الفني والانساني، ذلك ان كلا الموقفين كانا ينطلقان من موقف واحد هو الموقف الثوري الهادف الى زعزعة التخلف واجتثاث القبح وتحريك السكونية من اجل تحقق الجمال واشعال قناديل الحرية في عالم لا تتكسر فيه روح الانسان ولا تنطفئ شموس احلامه.

شاذل طاقة....إنسانا وشاعرا:

(1)

رحلة قصيرة – متأنية ..

في مدينة الموصل التاريخية، نينوى عاصمة الدولة الأشورية الممتدة عبر الزمن آلاف الأعوام، ولد الشاعر شاذل طاقة في الثامن والعشرين من نيسان عام 1929 لوالد متعلم حرص على تعليم ولده البكر اذ لم يكن التعليم فعلا شائعا ولا ميسورا للجميع، وهكذا أكمل الصبي دراسته الابتدائية في المدرسة الخزرجية للبنين والمتوسطة في الشرقية أما إكمال دراسته للمرحلة التالية فكان في الاعدادية المركزية، وكل هذه المدارس من المؤسسات العلمية العريقة الرائدة في المدينة، وكان الطالب مشاركا فاعلا في النشرات التي بدأ ينشر قصائده ومقالاته فيها، درّسه في هذه المرحلة استاذه الشاعر ذنون شهاب الذي كان يؤكد شعرية شاذل، فقد نشر له نصوصا في مجلة الجزيرة التي كانت يومها مطمح الشعراء الشباب، وقد كتب شاذل في تلك المرحلة المبكرة من عمره بين عامي 1943 – 1944 ديوانا لم ينشر منه شيئا، عنوانه (نفثات الفؤاد) أو (آمال وآلام) أهداه إلى حبيبته، كما قرأ في مرحلة مبكرة ديوان قريبه الشاعر حسن البزاز.

مات الوالد على حين غرة وشاذل ما زال في طور الدراسة مما ألقى على كاهله مسؤوليات لم يكن قد آن أوانها، لكن هذه المسؤوليات لم تثن الفتى عن عزمه العلمي فقد واصل دراسته الجامعية في بغداد ملتحقا عام 1947 بدار المعلمين العالية[18] التي صار اسمها كلية التربية فيما بعد، هذه الكلية التي كانت بؤرة الشباب الواعي من كل الاتجاهات، وبغداد كانت مركز التوهج بمشاعر الغضب

الدائم ضد أنظمة الحكم التابعة وضد الأصابع الأجنبية ومصالحها التــي تتلاعــب بمصير الوطن وأهله.

لقد اتسمت المرحلة التي عاشها الشاعر من مولده حتـــى دراســـته الجامعيـــة بالتوتر الشديد الناجم عن كون المرحلة تمتد بين حربين كونيتين اتخذت من منطقة الوطن العربي ممرا يعبر منه المتحاربون وهدفا للتقسيم والاقتسام ونهب الثـــروات ،يضاف الى ذلك على المستوى المحلي انفجار ثورة مايس عام1941 ضد الخضوع للاستعمار والعملاء والحلفاء وضد المخططات التي ترسم لأحكام الـــشباك حـــول المنطقة العربية وانتهت هذه المخططات بكارثة العرب الكبرى في احتلال فلسطين وتشريد أهلها وبناء دولة الكيان الصهيوني، دولة وظيفية تعمل لحساب إستراتيجية أمريكية واضحة المعالم والأهداف، وقد أدت هذه الظروف الدموية التي اجتاحــت العالم وناسه من مطلع القرن الماضي حتى منتصفه إلى ظهور مذاهب أدبية وفنية ومنهجيات شتى بدأ بعضها برفض واقع العنف والدم ودعا آخرون إلى أدب العبث وكرس غيرهم السريالية مذهبا للتعبير عن غير المعقول الذي كان يتلاعب بحيـــاة الإنسان ومصيره بحيث لم يعد العقل قادرا على المواجهة والتعبير مما دفعهم الـــى الدعوة لخلق قيم فنية جديدة ترفض علم الجمال الذي كان قائمـــا علـــى معطيـــات الفلسفة المادية ووجدوا في نداءات السريالية ما يتطابق مع مزاجهم الفكري والعقلي في السمو فوق الواقع والسعي إلى التعبيرعن الظواهر الحياتية للإنسان تعبيرا موحيا يلائم بين الحياة بوصفها منطلقا للتجربة الأنسانية والشعر، ووعدوا بتحديد مبـــدئي للفن والسياسة والحياة والأخلاق والوجود المعيش فكانت مراميهم نزوعا الى تغيير كل شئ وحلما بثورة عارمة(19).

في هذه المرحلة التي كانت أصداؤها تصل الى الأجواء الثقافية العربية دشن شاذل طاقة دخوله إلى الجامعة، ولقد كانت الحياة الجامعية وما تزال نقلة نوعية في حياة الشباب وهكذا كانت في حياة شاعرنا، فقد التقى فيها برواد الشعر العربي وتبادل معهم حوار الأدب والفن والشعر.. بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وسليمان العيسى ولميعة عباس عمارة، فقد كان البياتي زميل مرحلته الدراسية بينما تقدم عليهما السياب بسنة واحدة ويروي البياتي أنهم الثلاثة كانوا يقرأون على بعضهم نتاجهم الشعري، وكان ذلك تعبيرا عن حوارية التجارب الشعرية الأولى التي أنتجوها في مرحلة انعطافة الشعر العربي نحو الحداثة في العراق، تلك الانعطافة التي امتدت لتأخذ مداها على طول الوطن العربي ولتحقق عمقا وصدى شموليا في الثقافة العربية[20].

بعد تخرجه من الجامعة عاد إلى مدينة الموصل مدرسا للأدب العربي متحمسا للتجديد الشعري ومحرضا على الثورة في كل المجالات، سياسيا واجتماعيا وثقافيا كما جذب إليه الشباب الواعين، في ذلك الحين أصدر ديوانه الأول" المساء الأخير" عام 1950 الذي قدم له بنفسه مدافعا عن الحركة الشعرية الجديدة مطلقا على الشعر الجديد الذي كتبه مصطلح (الشعر المنطلق)[21] الذي أطلقت عليه نازك الشعر الحر، ثم استقر فيما بعد استقرارا نسبيا على مصطلح شعر التفعيلة.

وبعد ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 انتقل للعمل في الإذاعة وبعدها في ديوان وزارة الإرشاد ثم تولى بعد ثورة الرابع عشر من رمضان منصب المدير العام لوكالة الأنباء العراقية وقد أصدر عام 1963 ديوانه الشعري الموسوم (ثم مات الليل) لكن الحياة عادت لتظلم مرة اخرى على الشاعر في تشرين الثاني عام 1963 حيث فصل من عمله وعانى من البطالة التي عمل خلالها في شركة

التامين العراقية، وكان يلعب دورا قياديا في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين حيث ترك بابه مفتوحا للمثقفين التقدميين وللحوارات الثرية التي كانت تجري معه كما مارس بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967 دوره القيادي في معالجة الهبوط المعنوي ومشاعر الإحباط واليأس التي لحقت بالأمة محرضا باتجاه تنشيط الإرادة وبناء الثقة من جديد، اذ القى في هذه المرحلة القاسية محاضرة حول الاعلام والمعركة صدرت بعد ثورة تموز 1968 بكتاب عن وزارة الاعلام.

بعد عام 1968 صدر ديوانه (الأعور الدجال والغرباء) وعين بعد ثورة تموز وكيلا لوزارة الاعلام ثم في شباط 1969 سفيرا في ديوان وزارة الخارجية بعدها انتقل سفيرا للجمهورية العراقية لدى الاتحاد السوفيتي، وبعد سنتين عين وكيلا لوزارة الخارجية وفي 23 حزيران 1974 عين وزيرا لخارجية العراق الذي مثله مبعوثا من رئيس الجمهورية آنذاك الى الرئيسين الليبي والجزائري.

وفي التاسع من تشرين الاول 1974 ألقى خطابا مفصلا أمام الجمعية العامة للامم المتحدة رئيسا للوفد العراقي، حيث تضمن الخطاب توضيحا لسياسة وطنه العراق، طارحا مواقفه وستراتيجياته، وفي صباح 20 تشرين الاول 1974 أغمض الرجل المهذب في الرباط على طرف الجناح الغربي للوطن العربي الذي افتداه[22]، أغمض بشكل مفاجئ بعيدا عن متاعب المرض وضوضاء أجهزة الإنعاش ومحاولات الأطباء.

(2)

المراحل الفنية لشعر شاذل:

لاشك إن للنص علاقة وثيقة بمجمل الظروف والسياقات التي يُنتج بين ظهرانيها، ذلك ان بينه وبين تلك السياقات التي تنتجه علاقة انسجام تنسق والسياق الثقافي العام الذي يتصل بالتاريخ والقانون والدين والأدب وحركة الفن، ولابد من مراعاة ذلك خلال دراسة الأشكال الفنية ضمن منظومة الثقافة والتاريخ التي يتشكل منها النص[23].

لقد اختلف الباحثون في تقسيم شعر شاذل على مراحل، فمنهم من قسمه على ثلاث مراحل: رومانسية وواقعية وثالثة هي مرحلة الرمز والأسطورة وصاحب هذا التقسيم يؤكد بدءا انه لا توجد حواجز قاطعة تفصل تلك المراحل الواحدة عن الأخرى فصلا حاسما وإنما كانت المرحلة الجديدة تتخلق من المرحلة التي سبقتها على نحو هادئ[24].

لقد شهدت الفترة 47-50 تأجج الروح الرومانسية في العراق، وكان من ابرز الموضوعات الرومانسية التي تناولها الشاعر في هذه المرحلة على عادة الرومانسيين موضوعات الحب والحزن والطبيعة ومجابهة أعباء قيود التخلف وأسئلة المصير: الموت وعذابات الفقدان والتمرد على الواقع البائس والصراع المصيري المتأجج في القضايا الوطنية والقومية ومواجهة الاستعمار وبؤس الأنظمة الحاكمة.

وإذ تمثلت المرحلة الرومانسية بديوان شاعرنا الأول ومجموعة قصائد غير صالحة للنشر التي أصدرها مع ثلاثة من زملائه[25]، فان المرحلة الواقعية تمثلت بديوانه الثاني (ثم مات الليل)، وامتازت بخروج الشاعر من شرنقة الذاتية التي

كانت الرومانسية قد كبلت بها الشعراء إذ استوعب طبيعة المرحلة الجديدة عقلا وقلبا واستجاب لمتطلباتها حياتيا وفنيا، ودفع ثمن ذلك الانتماء لقضايا وطنه وشعبه سجنا واضطهادا وتشردا، لقد صار يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين[26]، ولذلك صار شعره معبرا عن قضاياهم ألما وأملا وتطلعات. ويتداخل في هذه المرحلة الحس القومي بالديني، وتنهض القضايا القومية حارة عاصفة: فلسطين والجزائر ومجازر الوطن في الموصل وانتكاسات الثورة في العراق ويتوجه النداء إلى الأنبياء والشهداء والمناضلين، لكن الشاعر يظل حالما بالانفراج الذي ستأتي به الثورة التي ظل مخلصا لاهدافها .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الرمز والأسطورة التي يمثلها ديوانه (الأعورالدجال والغرباء -1969) وهي المرحلة الأكثر نضجا سواء في الفكر الذي طرحته أم على المستوى الفني الذي حققته عبر نصوص الديوان التي عدت إضافة مهمة عملت على تعميق وعي الشاعر واستلهامه الرمز التاريخي والاهتمام الأعمق بالواقع الذي لم يعد هماً وطنيا منعزلا، وإنما صار قضية كبرى يؤكدها الشاعر في همومه القومية والإنسانية[27]. ويرى ماجد السامرائي أن التوجه الشعري لشاذل اذا كان قد تمثل في ديوانيه (المساء الاخير) و(ثم مات الليل) فانه في ديوانه الثالث (الاعور الدجال والغرباء 1969) قد تجلت صورته الاكثر تطورا، كاشفا عن شئ غير يسير من خصوصية التجربة التي نحا فيها منحىً رمزيا ذا منزعين، الاول محلي بيئي، والثاني عربي اسلامي ذو دلالة وجودية شاملة. ويؤكد السامرائي ان شاذلا قد تمكن في هذا الديوان من إقامة النظام الكلي لقصيدته من خلال:

1- العلاقة العضوية بين اللغة والرمز، بما يجعل منهما قيمة شعرية جعلت قصيدته في هذا لديوان متميزة بتعبيرها وبالرؤيا التي ينسجها وبالمقومات الرمزية والاسطورية فيها.
2- جمع وجوه الرؤية الشعرية ووضعها ضمن تقابلات رمزية متوافقة اومتقاطعة تقاطع صراع مستمد من المكونات الفكرية لرؤيته ورؤاه معا.
3- ومن خلال هذه الرؤية للعالم التي تعني بحسب لوسيان جولدمان الكيفية التي يحس بها وينظر الى واقع معين او هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقيق النتاج الادبي او الفني، من خلال تلك الرؤيا تحقق لدى شاذل ذلك التلاحم الحاصل في العملية الابداعية بين الأحاسيس الفعلية والانفعالية والثقافية[28].

ويقسّم الدكتور مالك المطلبي مراحله الشعرية على ثلاث مراحل الأولى يطلق عليها التمهيدية متمثلة بديوانه الأول الذي كرسه رائدا مجددا، والثانية المرحلة السيابية مجسدة بديوان (ثم مات الليل) الذي بدا فيه متأثرا بالسياب لغة وشكلا وبناء، أما المرحلة الثالثة فقد أطلق عليها مرحلة الرمز والأسطورة متمثلة بمجموعته الشعرية (الأعور الدجال والغرباء) إذ لم تعد القصيدة لديه مجرد شكل وافكار بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها[29].

وترى هذه الدراسة أن الفصل بين الديوانين الثاني والثالث لم يكن فصلا متسما بالدقة، لأنه لم يكن قائما على أسس فنية حاسمة، وان العملين الأول والثاني متمثلين بـ(المساء الأخير) و(قصائد غير صالحة للنشر) في المجموعة المشتركة هما المرحلة الأولى التي يمكن عدها مرحلة تمهيدية استجابت لانفعالات ذات شابة عاشت فقدانا مبكراء، وحملت مسؤولية كبيرة قبل اوان احتمال الشدائد مما جعل

النص الشعري لتلك المرحلة مستجيبا للانفعال معبرا عن الذات فضلا عن وعـــي تجديدي ونقدي مبكر، لما الديوانان الأخران فهما امتداد لتجربة خرجت من افقهــا الخاص منتمية الى قضية لكبر ومن خلال النضال ومكابداته عبرت القصيدة عــن معاناة جديدة مستجيبة لشروطها الفنية الأوسع أفقا والأكثر عمقا وحيوية.

ونحا الشاعر راضي مهدي السعيد في دراسته إلى تقسيم شعر الشاعر علـــى أربع خطوات: الأولى سماها البداية المبكرة والثانية التواصل والانجـــاز، والثالثـــة التوهج والتميز وسمى الرابعة خطوة النهاية، المدار والمرسى، مؤكدا عبر دراسته ان شاذل طاقة كان على تماس شديد مع الحلقة التجديدية الاولى في دار المعلمـــين العالية عام 1947، عام المخاض والتجربة الصعبة لذ سار شاذل بقوة وحماس في دروب التجديد شاعرا طليعيا وداعيا الى التجديد في كل ندوة وجلسة وحـــديث[30]. والملاحظ على هذه الخطوات التي اختطها السعيد لشعر طاقة أنها لم تتح منحى فنيا في تأشير سمات كل مرحلة وإنما نحت منحى ثقافيا مضمونيا في حوارها لعلاقـــة كل مرحلة بالتطور الثقافي للشاعر وبتطلعاته الحداثية في التأسيس لقصيدة عربيـــة تنطلق في براري الحرية نابضة بالحياة، عارمة بالحلم، وخالصة من التبعية والقيد والركود.

الشعر بين السياسة والفن ..

ليس غريبا على الشعراء الذين ينتمون لقضايا أوطانهم أو لاختيارات إنسانية هادفة اهتمامهم بالهم السياسي عبر مشروعهم الإبداعي وسيكون هذا الهم رافدا من روافد المشروع الفني ما دام متوفرا على شرطه الحميم في نبض الانتماء الصادق للإنسان ولقضيته العادلة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فان هذا الأمر يتطلب هيمنة الشعري والجمالي على السياسي بحيث يكون قادرا على احتوائه والسيطرة على صوته الذي يجب ألا يعلو على صوت الشعر ليظل الكلام شعرا وليس قولا سياسيا، شعرا يمنحه الهم السياسي الوطني والقومي نبضا يزيده حركة وحيوية. لقد أدركت جوليا كرستيفا أهمية الايدولوجيا في النص من خلال تأكيدها أن هناك علاقة جدلية بين النص الأدبي وباقي الأنظمة الأخرى غير اللسانية كالايديولوجيا والثقافة والتاريخ وعدت التناص هو الوسيط الذي يجمع النص الأدبي وباقي العناصر الخارجة عنه عن طريق ذلك التقاطع التنظيمي في المتتالية السميوطيقية وهو ما تسميه بالايديوليجم الذي يسري في بنية النص ويعطيه نسقيته التاريخية والاجتماعية، فالايديولوجي لا يفهم في نظرها الا داخل العمل الفني كما ان العمل الفني لا يضبط الا في اطار النص الكبير الذي هو الثقافة والايديولوجيا والمجتمع[1]. فالأدب لا يتكلم عن ذاته بذاته ولكنه يتكلم ايضا عن شئ آخر.. ...لكن النص الأدبي خلال هذا الكلام يمارس سلطته بفعل خصوصيته في التخييل والأسلبة مثلا، وقد لا يحافظ على البنية الأصلية للواقع المرجعي لكنه لا يمحوه ولا يقتله وانما يعيد إنتاجه في افق فاعلية دلالية جديدة[2].

ولعل احتدام تجربة شاعرنا السياسية بأحداث مهمة وتأثيرات ساخنة هو الذي وفر لقصيدته حرارة التجربة، تلك الحرارة التي تختلف عن مفهوم الانفعال

السياسي السريع والمتوتر باتجاه هدف وقتي، إنما المقصود بحرارة التجربة هنا هو اتصالها بعمق الحدث وإشعاعها الهادئ على المحيط ، وعلى البنية السطحية للنص مما يعطي المتلقي درجة أعلى في الاقتناع واستقبالا أكثر مرونة للحالة الإنسانية التي تتقبل الحدث التاريخي نابضا في التجربة الذاتية في سياق القصيدة ذات الموضوع السياسي ..(3)

إن ما يلوح من تناقض بين التجربتين الأيديولوجية والفنية هو تناقض له ما يبرره، فالأولى تجربة محددة بخطوط وأطر وأنظمة ضابطة لا تتعداها إلى الخارج، أما الثانية فهي تجربة تنزع دوما الى كسر الأطر والأسوار التي تعمل على الحد من انطلاقها ، إنها تجربة ذات نزوع دائم نحو المطلق واللا محدود، لكن هذا التناقض ما يلبث أن يزول حينما تعركه موهبة متمكنة من إدراج الايدولوجي في صميم الفني القادر على الاحتواء والهيمنة، حينها يتمكن الشاعر من أداء اهتماماته الجمالية بطريقة من الأداء الفردي حميمة ومفعمة، أي ان الموضوع العام يستطيع أن يتحول عبر طريقة الشاعر في الأداء إلى موضوع شخصي حميم ..(4)

وإذا كانت اللغة هي حاملة فكر الأمة وضابطة إيقاع اشتغالاته، فانها تشكل لدى بعض المفكرين الحقيقة المرجعية الأولى في تكوين الخطاب الأدبي مما يشكل جدلا بين اللغة بوصفها مرجعا او حاملة لمرجع سوسيولوجي في الإنتاج الأدبي وبين اللغة بوصفها طاقة تعبيرية كامنة يشغلها هذا الإنتاج ويتبنين من خلالها، بيد أن الأدب ليس لغة حسب، وليس هو ذلك الفكر الذي تحمله اللغة فقط، بل هو اللغة وما تحمله مصنّعين، وفرقٌ كبيرٌ بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع، ولذلك ينبغي التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة

في الانتاج الادبي وبين مفهوم التنصيص الذي يبحث تمثلاته وينظر الى مرجعيتـــه بوصفها حقيقة محايثة او مكونا بنائيا فيه(5).

وفي إطار الحديث عن السياسي والفني الإبداعي في شعر شاذل طاقـــة لــن أتوخى الحذر وأنا أقف أمام آراء متناقضة، أو على الأصح متباينة في الحكم على الفضاء الذي ركز فيه اهتمامه بالدرجة الأولى، والذي كان انشغاله منصبا عليـــه: شعره أولا، أم القضايا السياسية المهمة التي لاشك أنها استحوذت على زمنه فـــي أوج نضجه الفكري والفني والنضالي لاسيما وانه كان مناضلا ومدرســا وموظفــا ومطاردا ومسجونا ومسؤول أسرة، ثم كان المسؤول الأول أخيرا في وزارة تعــد مهامها من اخطر المهام الوطنية في زمن كان فيه العــراق محاطــا بكثيــر مــن المخططات العدوانية وذات الأهداف المشبوهة، كيف للشعر إذن أن يكون في الخط الأول من دائرة الاهتمام، والسياسة وجع، والشعر جهد ومكابدة، والمناصب القيادية مسؤولية ومتابعة والتزام، ولا أشك من خلال عودتي لشعر الــشاعر أن الموهبــة الشعرية التي كانت تزخر في صميمه وتموج في جنباته هي اكبــر مــن المنجــز المتحقق شعرا على أهميته، ذلك أنها موهبة منفتحة على التجديد لكنها لم تجد زمنها الذي يمنحها فرصة التفتح التام ،إنها موهبة تمتلك وعيا حقق في زمن مبكـر مــا صار سمة إبداعية في الآلية الشعرية العراقية والعربية، كالاهتمام بالرموز العربية الإسلامية والإفادة من الشعر العربي القديم إفادة تحويل والخــروج مــن الــصوت الأحادي في القصيدة إلى التعددية الدرامية بضمنها الارهــاص بقــصيدة القنــاع، والإفادة من البنى الحكائية، وتفعيل ظاهرة تداخل الأجناس، أمــا اشــتغاله علــى المستوى العروضي في تداخل البحور وتنوعها بقصيدة التفعيلة فذلك سبق أشار إليه الباحثون وسنعود إليه لاحقا، يضاف لذلك كتابته قصيدة النثر في وقت مبكر.

ولأن هذه السمات الفنية في قصيدة طاقة لو أخذت وقتها من الاستقرار والتأمل الفني لتحفزت للوثوب مرة أخرى من اجل ولوج مرحلة جديدة من التحديث، لكنْ لا المهمات العملية الصعبة ولا الرحيل المبكر أمهلا الشاعر المناضل ليعطي كل ما عنده ولذلك فاني أميل إلى أقوال أصدقائه القريبين من حقيقته وأجدها مؤيدة لرؤية هذه القراءة، ففي رثاء موهبته يقول نجيب المانع: "كان شاذل أكثر من شاعر لأنه يشع شعرا وهذا الإشعاع الشعري عسير على كثيرين ممن يدعون شعراء فالإشعاع الشعري شئ أعظم بكثيرمن كتابة الشعر وإلقائه"(6) وشاذل هو الذي يقول "انني لا أنكر على الشاعر أن يخدم المجتمع لكنني أنكر عليه ان لا يلج بشعره الطريق الفني الى خدمة المجتمع، وانكر عليه أن ينظم أقوال الصحف ويعرضها على الناس شعرا فيه التجارة بالعواطف ومن التلاعب بالألفاظ شئ كثير"(7) مما يؤكد إدراك الشاعر جيدا أهمية استيعاب الخطاب الأدبي لمرجعه عن طريق دمجه في الاشتغالات النصية التي تشكل كيانه(8) ضمن ستراتيجية النص الخاصة التي تختلف من موهبة لاخرى مما يجعل الموضوع الواحد في النصوص الادبية يتباين تشكله من مبدع لاخر تبعا لتباين الستراتيجيات التي بني عليها كل نص ، ففي قول شاذل احتفاء بالفني واهتمام بالوظيفة الجمالية للشعر على أن تسلك هذه الجمالية طرقها في تأكيد القيمة، تلك التي يصر عليها الشاعر، ان شاذلا يقول هنا ما يشبه قول الزابيث درو في ان الشعر فن اولا وليس رسالة اجتماعية ولكننا مع ذلك لا يمكن ان نفصله عن المعنى، فهو يبدأ بمعطيات خارجية ويصقلها في الداخل ويخلقها خلقا جديدا وهو في النهاية تركيب لفظي له رسالته، بمعنى ان الشاعر لا يعطينا زخرفة جرسية فقط ولكنه يبلغنا رسالة هي خلاصة تجاوبه الذاتي مع الحياة وكلا الأمرين لا ينفصم عن الآخر(9)، فالأدب/ الفن لدى كثير من الفلاسفة والمفكرين وفضلا عن

وظيفته الفنية والجمالية هو حاضن القيم الإنسانية وحامل جوهر رؤاها، ويعد الأدب العربي في طليعة الآداب التي اهتمت بتأسيس المعنى وإرساء القيم في حالتي الإرسال والتلقي، والشعر الجاهلي خير شاهد على ذلك، "فالقيمة هي ما يجعل شيئا أو امرأ ما مطلوبا ومرغوبا فيه وهي ما يمتاز به الشئ من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيرا أو قليلا"[10]، ويعد الشئ قيّما بالمعنى الأصلي الجوهري الجامع حين يكون موضع اهتمام ما، فالقيمة تعرف بمدى الاهتمام الذي يحظى به انسان أو أمر أوشئ ما، ويتوقف معناها على معنى الاهتمام الذي كلما زاد زادت القيمة، فكل موضوع يكتسب قيمة عندما يستوعب اهتماما أيا كان ذلك الاهتمام، فالقيمة هي العلاقات المحددة التي تكون فيها للأشياء ذات الوضع الأنطولوجي أيا كان حقيقيا أم خياليا صلة مع الموضوع الذي وقع عليه الاهتمام[11] وإذا كان في هذا التعريف شي من النسبية أو الذرائعية إلا انه لا يفتأ يربط القيمة بالواقع وبالوجود معا، من هنا يكون ارتباط القيمة بالأدب، ومن هنا كان اهتمام الشاعر بالفني كونه قيمة تنمّي الخصائص الباطنية للعمل المتجه نحو متلق في زمكان معين من اجل ان يحقق الجمالي الملتحم بموضوعه الإنساني هدفا أخر فضلا عن وظيفته الجمالية، واللغة الشعرية قادرة على أداء هذه المهمة المزدوجة في آن واحد، فالنزوع الأنساني والأخلاقي والوطني للأدب الذي هو تشكيل عضوي في طبيعته لم يكن استثناء طارئا يوما ما، لكن استغراق الأدب بالتعبير عن اهتمامات القيمة بحيث تطغى على الشروط الجمالية وعلى هيمنة الشعري فيها أمر مرفوض لأنه يلغي شعرية النص ويحوله إلى حقل أخر هو الحقل السياسي أو الاجتماعي أو الوعظي، وأرى أن حوار الدكتور فاتح عبد السلام لهذه المسالة كان في صميم الموضوع الذي أرمي إليه ؛ ذلك أن القول بان شاذل طاقة أعطى لحياته السياسية اكثر مما أعطى لشعره

هو حكم يحتمل حوارا مطولا، ويرى أن في مقدمة الأسباب التي كانت وراء ذلك القول انه برز في فترة نشوئه شعراءٌ مبدعون لهم صوتهم الخاص فكان جل اهتمامهم منصبا على الشكل الفني للقصيدة، وركوب موجة الحداثة فلم يعطوا التجارب السياسية التي عاشوها اهتماما يوازي اهتمامهم بالشعر في حين كانت تجربة شاذل طاقة السياسية مواجهة قاسية وصداما عنيفا لكل مكابدات وطنه من المحيط إلى الخليج[12].

لكن الدكتور فاتح يعود ليؤكد في الدراسة ذاتها أن التجربة السياسية منحت الشاعر قدرة على الوضوح واختصار المسالك التي تقود غالباً إلى مزيد من التجريب والغموض وذلك ما نقل وعيه من مرحلة التأثر الوجداني السريع إلى مرحلة تركيز الوعي واختماره والارتقاء به إلى مرحلة الخصوصية التي اشتبك فيها العاملان الفني والموضوعي[13]. ولا يخفى ما في هذا الراي من إمساك بجانب مهم من الحقيقة التي يضاف إليها ثراء التجربة جراء خوض غمار الحياة الحقيقية مع جموع الناس الكادحة، إلا أن الجوانب الأخرى ستظل كامنة في المنجز وفي معاناة الشاعر الذي غاب قبل الأوان، والذي آثر قضايا الوطن والأمة على كل شئ.

وأيا كانت الحقيقة التي نتوخاها من اهتمامنا بشعر الشاعر المدروس فإن الأهم في القضية هو أن شعره في كثير من الأحيان استطاع أن يحقق التوازن الصعب داخل القصيدة والتلاحم الأصعب ما بين الفني والايدولوجي بحيث ظل نصه يقول شعرا ولا سيما بعد ديوانه الأول "المساء الأخير" دون انصياع للموضوع بل من خلال نبض به واستئثار بروحه التي تفرض عليها الشعرية النأيَ عن المباشرة والتقريرية معبرة عن التزام أدبي امتلك وعيه الخاص بالزمن الذي عاشه قدرا

وإرادة ومصيرا؛ ولذلك احتوت القصيدة لديه أهم العناصر الإبداعية من تحويل وترميز وانزياحات، وهو في ترميزه استطاع أن يمتلك الشرط الأكثر وعيا، ولعل ذلك واحد من ثمرات خصوصية فكره السياسي إذ لم يذهب إلى الرموز اليونانية التي كانت تقليعة عصره، بل ذهب مبكرا إلى الرمز الإسلامي الذي تمكن من توظيف مضمونه شعرا ذا رؤية جعلت قصيدته تغادر الحدث الذي قيلت فيه إلى فضاء أوسع كما هو الشأن في قصيدة "قابيل في الدملماجة" والتي دارت حول ما جرى من أحداث الشواف الدامية في الموصل عام 1959، والمجازر التي ارتكبت فيها بمنطقة الدملماجة قرب مرقد النبي يونس شمال المدينة، إذ تجاوزت هذه القصيدة الحدث المحدود إلى الدلالة الأشمل لتكون معبرة عن كل حالة إنسانية يمزقها صراع الأخوة ويعصف بها العنف، ولتتحول القصيدة إلى مشهد درامي تزداد كثافته بأهمية الشخوص المتحركة داخل نسجه اللغوي: النبي يونس وعمقه الدينيُ والتراثي والإنساني، وصراع الإخوة هابيل وقابيل وما يمثله حضورهما من كارثة إنسانية تركز بداية الصراع ولا تؤشر له نهاية، وذلك ما يجعل النص مفتوحا على اجراءات التأويل، ثرياً، ومتحررا في انتاج الدلالة، وكذلك يفعل في توظيف عناصر الطبيعة والموروث الديني والشعبي، اذ يفعّلها رموزا طافحة بدلالة الحياة والثورة، ويكيّف لها جوا دراميا بحيث تلعب لعبتها الفنية لتأخذ القارئ نحو ما يريده الاثنان معا ... المبدع والمتلقي، يقول منكرا وعود رموز السلطة(14):

يقولونَ ..

في ذات يوم يجئ الينا

مسيحٌ مزوّرْ ...

يمني الكبار بحلوى وسكر،

ويحنو علينا
ويغري الصغار بشيح وعنبرْ ..
ويحكي ويحكي
ويومي الى جبل من أرزّ يقود الجياع
اليه ويبكي ..
وتبقى الدموع معلقة ملجمة،
ويبقى الأرزّ بعيدا ..
وتمضي الجيوش الى جبل الاطعمة
وشمس النهار ..
تحرّق ارواحهم والهضابْ،
تلوح أرزًا وحلوى وسكر
وشيحا وعنبر ..
وما من قرار، وما من فرارْ
ولا شئ غير السرابْ،
سراب ، سراب، سرابْ ...

ان فعل القول هنا يتضمن فعل الحكاية، مما يرفع النص من مستوى الغنائيـــة المباشرة ليبث فيه روحا درامية من خلال صراع صامت لابد من نشوبه بين خادع ومخدوع، ووعود كاذبة تضلل الجياع الذين يصدمهم ما يؤولون اليه من ســـراب، حيث تلعب الرموز دورا مهما في تشكيل نص يكتنز بالموقف الـسياسي لكنـــه لا يباشر به ..

إن اندماج الذاتي بالموضوعي في القضايا الكبرى بالنص لدى شاذل طاقة كان يرفعه إلى درجة البوح، فالشعر فعل ذاتي بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يطلقها إنما تنطلق من الذات بعد استلامها واستلهامها إشارات الواقع ليكون الفن نتاج هذا التفاعل الخلاق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، اذ ترشح الرؤيا الشعرية المحركة تلك الإشارات عبر آلياتها الفذة لتشكل الموهبة المثقفة ما ستؤول اليه التجربة من بنى فنية، ولذلك فان زراعة البذور الموضوعية معرفية كانت أم وطنية أم إنسانية ستؤدي إلى أجمل النتائج إن كان تلقي الإشارات سليما، ولاشك في ان فضاء هذه البذور في صميم ذات شاعرنا كانت مصحوبة بالإيمان، ومروية بالحب الكبير الذي ظل يتوهج بومض الفن، وفي كل الأحوال لابد من التأكيد ان شعر شاذل لم يسلم أدواته للمباشرة ولا دلالته للانفعال أو الإفصاح السريع .. يقول في قصيدة (الجزائر والفجر والشهيد)[15]

الفجر آت والظلام يموت في الوادي الخصيب
والشمس تلثم وجه أمي .....والصبايا
ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا ..
وعلى الذرى بيتي يغيّبه الطغاة عن الدروبْ ..
كم كنت ادرج في ملاعبها وكم تاهت خطايا ..
الورد والزيتون يذكرني وتذكرني الدوالي
والواحة الخضراء والقمم العوالي
وانا هنا يا اخوتي ..
يا اهل ودي يا مغاوير الرجال

ان ضمير المتكلم (الياء-أنا) الذي يحمل حميمية الخطاب وفاعلية الذات، لا

يحمل صوتا منفردا هنا لأنه يتكلم باسم الأمة، ويقف في ميدان الصراع وجها لوجه امام عدوان الطغاة وفعلهم الظلامي الذي يتصدى له فجر الثوار عبـــر ثنائيـــات لا تكف عن الاشتباك، يؤازرها ايمان الذات الشاعرة بالنصر وهي تبثّ صوتها مـــن خلال الروح الجمعي لأمتها، ومن خلال حقها في تلك الارض التي جثم على رباها الاستعمار الفرنسي طويلا وراح ضحية نضالها ضد وجوده الغاصب أكثـــر مـــن مليون شهيد، من هنا لا بد من الأقرار أن اقتراب الشعري من السياسي دون هيمنة استلاب، من شأنه أن يفتح أفق الفنان على مديات الحياة الواسعة ويريـــه عـــذابات الأنسان المقهور في عالم مجروح بظلم الطغاة، ومشوّه بآثام المرتزقة وخونة النبل والمحبة[16]:

في ذات نهار، في مكةْ،
عند صلاة الجمعةْ ..
وخيول صلاح الدين تغير على عكةْ ..
سقت أمي غرسا كان أبي زرعه
والخضرُ يسير على الماءْ ..
وشموع النذر تسير معه
فتوشّح نيل المئزر بالشهبِ
وأبو ذر .. يخطب عند حراءْ ..
في جيش من فقراء الصحراءْ
وعبيد أبي لهب ..

فهو يدمج السياسة بالدين بالتاريخ، والتراث برموز من الطبيعة والحياة متمثلة بالعلاقات الأنسانية القائمة في الأسرة العربية في حوارية يسودها الانسجام الهادئ

الذي توفره تفعيلة المتدارك، وبأسلوب قصصي ننتظر ما الذي سيحصل بعد هـذا المطلع:

في ذات نهار مات أبي

يا أختُ .. وضجت بابل بالصخب

ودفناه ... في طرف البيداءْ

في صمت، ورأينا الخضر يسير على الماء

وشموع النذر

مطفأة، غرقى ..

وغراس أبي يذبل عرقا، عرقا ..

وبموت الأب تنهار أسوار بابل وتنطلق خيول الغازين تدوس أمجادها فقد حل العدوان وانهارت الأسوار وجلل العار أرض الأمجاد، لكن قصيدة شاذل مثل كـل الشعر الملتزم بقضايا الأنسان لا تسلم نفسها لليأس، بل هي تسعى للنهوض دومـا مؤمنة بقدرة أصحاب الحق على التحدي فيواصل النص سرده معتمدا تقنية الحذف، إذ ينطوي زمن وتتوالى الأحداث حتى نجد الصحراء تنهض من رقدتها:

ومضى دهر وأفاقت صحرائي

في ذات صباح،

ورأينا الخضر يسير على الماء

وشموع النذر تسير معه ..

وتدثره بوشاح

وغراسا كان أبي زرعة،

ينمو في قلب البيداء

ثمرا وأقاح ..

وهنا تتجلى قدرة النص الأدبي على إحداث التداخل بين أكثر من موضوع في نبض الوظيفة الشعرية بحيث يحتوي الشعر في بنيته الداخلية على جماليته وشيئ آخر، على أصالته الشعرية ووظائف أخر، بل ينبغي للنص الشعري كي يحقق دوره وأهميته الفنية حسب يوري لوتمان أن يحمل في الوقت نفسه وظائف أخرى، سياسية وفلسفية وأخلاقية واجتماعية وأن يكون قادرا على دمجها في بنيته الفنية(17).

إن الشاعر كان يدرك بحسه التاريخي ووعيه الفني أن الشعر المباشر مهما كانت درجة حرارة مكوناته ومشاعره عالية، فانه لن يؤثر تأثيرا حاسما بأي وضع سياسي بل سيبث في وظيفته الجمالية تأثيره في مديات أخر لها أهميتها في التحديث وفي رفع مستوى الذوق وإشاعة قيم الجمال وإعلاء شأن الفنون بما يمنحها الدور الذي تستحقه، ولذلك فان التضحية بروح الشعر وعمقه الرؤيوي لن تكون مبررة أبدا لأنها ستكون تضحية بالشعر دفعة واحدة ،ذلك أن الشعر الجيد يعمل على خلق الحوارية والحث على فعل ما، لعله فعل الإيمان بشئ، بقضية أو فكرة ما، بتواصل يعمل على رفع مستوى الذوق التقدمي والحداثي والجمالي والحضاري لقرائه فضلا عن إثارة الأسئلة وتحريض رؤاهم المعرفية والوجودية معا.

ثراء المرجعية الشعرية:

لعل من الواضح اليوم ان عمل المرجعيات التي تتفاعل داخل التجربة الفنية ما يزال عملا غامضا لم يتمكن المختبر النفسي ولا الإبداعي ولا النقدي من حل رموز اشتغاله ولا يعرف المبدع ذاته كيف ترشح عمله الإبداعي عن تلك المرجعيات ولا المراحل والتحولات التي مر بها قبل أن تتشكل التجربة الداخلية نصا هو نتاجها ،لذلك فان المحلل يهتم بالناتج الذي صدر عن ذلك الاشتغال الغامض، وهذا الناتج هو الشعر أوالقصة أو الرواية وما سوى ذلك من فنون. من هنا قيل إن القصيدة حدث سري أو صرخة منغومة او شئ ينطلق بعيدا في الظلام لكن الحقيقة أن ميلاد القصيدة لا يتضمن قطبا كهربائيا واحدا مغروزا في أعماق الذات بل قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، فالقصيدة لا تبدأ في العزلة بل في نطاق من العلاقات بين الشاعر وسر الكون: الفصول الأربعة وملايين الأشياء الملتبسة بتعقيد العالم، فالقصيدة تتحقق في المدى ما بين أنفسنا والعالم ،حيث يتخذ الشاعر وضعه على محور الأشياء، وفي هذا المحور يشعر الفنان بالحركة والاندفاع إذ ليس ذلك المحور مكانيا ولكنه محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات حيث يكون الشعر شيئا يتنقل بطريقة ما بين العالم والإنسان بيد صياد آسر يستخدم الشكل شبكة لأسر التجربة كلها طريقا للمعنى، وطريقا لجعل العالم يعني شيئا[1]. من هنا كان وقوف النقاد عند المرجع والمرجعية، فقد طال حوارهم حول أهميتها للمبدع والمؤول والمفسر معا، فالمرجع في أبسط تعريفاته بدءا هو حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة[2]، وقد اهتم الباحثون بالمرجع وحاوروه من منظورات مختلفة شرحته وبحثت في خصوصياته وأوضحت علاقته بالعلامة والدلالة والأقتباس والتضمين والتناص، ذلك أن المرجع لا ينفصل عن النص الذي يؤسسه فهو يشتغل ضمن

باقي المكونات في نسيج الخطاب ليمد المعنى بنسيج إحالي مميز ليس بالـضرورة على واقع حقيقي وانما يمكن للمتخيل والرمزي ان يكونا سجلا مرجعيا كـذلك[3]، فالمرجع يدل على ما ترجع أو تُحيل عليه العلامة اللسانية سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) او في عالم متخيل وهو يدل على الشئ المسمى او ما تستعمل العلامة لأجله، وهذا الشئ الحقيقي او الخيالي يسمى ايضا المرجو ع اليـه. أمـا المرجعية فهي العلاقة بين العلامة وما تشير اليه، والوظيفة المرجعية للغـة هـي الوظيفة التي تحيل على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة[4]، انها الوظيفة التي تسمح لعلامة لسانية بالدلالة على كائنات او أشياء العالم غير اللساني، وهي العلاقة القائمة بين الكلمات ومرجوعاتها مـن احـداث وأعمـال وكيفيـات وأغراض وترتبط الوظيفة المرجعية بالمساق المسمى مرجعا[5] ويوضح بنفنـست اهمية اللغة في تعيين المرجع حين يؤكد ان المرجع إنما يقع على مـستوى اللغـة وليس على مستوى المرجع كما هو قائم في الواقع، لأن تشكّل المعرفة يتواشج مع عناصر عقلية ونفسية واجتماعية وتراثية وثقافية وخبرات شخصية لا حصر لهـا تصهرها اللغة جميعا لتكوّن بها رؤية الأنسان للعالم فالشئ يتشكل في الذهن معنى لغويا ولا يتشكل شيئا[6] وعلى وفق هذا المنطلق تكـون الأحـداث والشخـصيات والوقائع كلها لغوية مما لا يتفق ونظرتنا الهادفة للأدب. وعليه فإن المرجـع فـي الادب ليس هو الواقع بحذافيره بل هو في تحولات الواقع في المخيلة التـي يـنجم عنها تشكيل الصور الشعرية باللغة، وهذا المرجع كلما تخفى وغابت معالمـه فـي النص الادبي كان النص أقرب الى الأدبية وأكثف في اشتباك مستوياته ولذلك قـام النص الحديث على ستراتيجية غياب يصعب على المؤول الوصول الـى دلالاتهـا والإمساك بمقاصدها الا بعد بذل جهود في البحث والحفر، فالنظر الى النص الأدبي

يتم اليوم من خلال كونه علامة تشتمل على ثلاثة عناصر الأول هو رمز محسوس بشكله الفنان والعنصر الثاني هومعنى الموضوع الجمالي، وهو المعنى المودع في الوعي الجماعي الذي تثيره البنية الخاصة بالعمل الأدبي، أما العنصر الثالث فهو العلاقة التي تربط بين العلامة والشئ المشار اليه وهذه العلاقة تحيل على السياق الكلي للظواهر الاجتماعية ويحمل العنصر الثاني من العناصر المذكورة -وهو المعنى- البنية الخاصة بالعمل الأدبي[7]، فالثقافة والتاريخ وأحداثه والأديان وأفكارها ومنظومات قيم الشعوب جميعها تعد مرجعيات الأديب وهو يشكل نصوصه، لذلك كانت عملية التواصل مع الأدب والفنون تتسم بشئ من الصعوبة مما دفع بعضا من المناهج الحديثة الى عد لغة النص هي المرجع اولا وأخيرا وان ما تضمنته من مرجعيات ثقافية وسوسيولوجية انما هو مندمج في كيانها وملتحم بها، وان العلاقة التواصلية إنما تنشأ بينها وبين القارئ حال دخوله عالم النص، لكن الأمر مختلف في الآداب والفنون التي تسعى للحفاظ على الهوية وتعيش حالة خاصة من المجابهات مع ألوان من العدوان والهيمنة والتسلط كما هي الحال في الأدب والثقافة العربية ولا سيما حين تكون المرجعيات واضحة المعالم سواء كانت آتية من الأدب والشعر أو التاريخ اوالوقائع أو الموروث بكل أنواعه. من هذا المنطلق سنحاور بعض مرجعيات الشاعر شاذل طاقة من خلال علاقتها بالوقائع من جهة وبالتراث الثقافي للامة من جهة أخرى، ففي القصائد التي يكون التفكير بالدين والتراث والموقف منهما خلاصا هو المحرك الترميزي لتجربة النص فان ذلك يمنحه بعدا فنيا موغلا ولعل أهم مثال هنا قصيدته الموسومة(ضائعون وغرباء) التي احتوت بعدا دراميا واضحا وعنوانات داخلية: مقدمة، أ- الضائعون ب- سطيح، عرّاف جاهلي كان مفسرا للاحلام، والغرباء،ج- العبد عنترة ..

الغريب الاول، الخنساء، الثاكلة الغريبة، المجنون، غريب آخر، ثم ينتهـي الـنص بعنوان: خاتمة ونبوءة سطيح التي يختمر فيها الخلاص ليحدد مسار الحلم الموشك على التحقق.. ففي هذا النص ينهض بين اونة واخرى أثر الثقافة القرآنية للـشاعر في إشارات إحالية يتوجه بها الغرباء الى العراف سطيح بصوت جمـاعي أشـبه بأصوات الجوقة اليونانية على مسرح شعري متخيل[8]:

سطيح..يا سطيح..

ماذا تقول الريح ..

عن ضائعين في قفار التيه مدلجين

طعامهم من الحصى وماؤهم غسلين

ومن جماجم الرجال يأكل الصقر ..

فيرسم القدر،

افجع لوحتين للغربان والذبيح

في واحة عمياء..لا ماء ولا شجر

فالإشارة تأتي صريحة مرة كمفردة (غسلين) التي تشير الى سـورة الحاقـة، (آية 6)، والتي تتحول من شراب للمجرمين في الجحيم الى الضد حين تكون شرابا للأبرياء ضحايا الشر في الحياة وعنوانا لمكابدتهم.

والسطر (ومن جماجم الرجال يأكل الصقر)، الذي يشير الى سـورة يوسـف بتحويل مفردة الطير الى صقر (آية 36) والقربان والذبيح إشارة الى قصة النبـي ابراهيم وهو يؤمر بذبح ابنه اسماعيل الذي فداه الله سبحانه بالكبش قربانـا علـى طاعته وطاعة أبيه معا، (سورة الصافات، الآيات 102-107)، وهنـاك إشـارة لهابيل وقابيل في أفجع لوحتين للقربان والذبيح، وتاتي الخاتمة بعنوانين هما: خاتمة

ونبوءة سطيح اذ يؤشر النص وقوفا على أبواب الحلم كما تؤشر النبوءة استبشارا بموعد انطلاق الثورة واقتراب التحقق الشامل الذي يؤشر حالة انقاذ الإنسانية المعاصرة بالجور والاستلاب، لذلك لم تجد التجربة لها خلاصاً الا بمولد الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام متمما لرسالات الرسل من قبله والذي يولد مع كل ومضة امل مبشرا الإنسان المرهق بان الفجر طالع لا محالة مما يؤكد قدرة الدين على مؤازرة الإنسان(9):

قد جاءت البشرى مع الصباح

تحملها الرياح

من المفازات ويجتاز بها الصحراء

الريح قالت والصدى يعيدْ

فيْ رحم كل امرأة محمدٌ جديدْ

يمسح دمع الثاكلات يبعث الحياة

فتومض البسمة في الشفاه

فبشروا الرجال والنساء

وحدثوا الركبان

ان الحساسية الشعرية التي امتلكها الشاعر هي التي خصصت مفردة الرياح لحمل البشرى الخالصة كون الرياح حاملة الخير والغيث في القرآن، لكن هذه البشرى حينما تتمظهر تمظهرا حقيقيا لتتشكل جنينا قادما من أجل تحقيق وظائف إنسانية فانها ستحاط بكل عوامل المقاومة والصد والعدوان ولذلك تحولت الرياح الى ريح حيث يتداخل السلب بالإيجاب والانفصال بالتواصل والعدوان بالنصر عليه وفي النهاية تعلو آية الخلاص اذ يعلن الشاعر وعيا متقدما للإسلام وبه، حين يؤكد

امكانية حضوره المتجدد عبر العصور من خلال المواكبة المستمرة فـي مـشروع تأويلي يحرره من الجمود والسكونية ويطلقه لقراءة الإنسان وحاجاته المتطورة عبر العصور من خلال ارتكازه على ثوابت الإيمان التي تحفظ البشرية مـن الـضياع وتقربها من عالم الروح وشفافيته المرهفة بعيدا عن ثقل الأشياء وأعبائها، وتنقذها من الدوران اللاهث في دروب المادة والتيه والشتات، ولذلك كان النعت (جديد) هنا نعتا ملازما للمنعوت لأنه محدد للسمة الدالة فيه ومثير للقدوة المطلوبة المتمثلة بتلك الشخصية الفذة التي لم تتعب بالرغم مما لاقت من عنت وكفران.

وتواصل الرموز الدينية والتراثية حضورها عبر الدواوين: أنبياء ورسلا ومدنا دينية ومعارك وإشارات: النبي يونس، النبي أيوب، المسيح، مكة، الخضر، صلاح الدين، صلاة الجمعة، وهابيل وقابيل.

كما نجد رموزا من الدين المسيحي حيث يأتي الصلب والصليب والصعود الى الجلجلة[10]:

يا اله الحزانى أعني على محنتي

يا الهي وبارك صعودي الى الجلجلة

قد حملت الصليب المدمى أجرُّ الخطى

الى قمتي

ثم ضيّعتُ دربي الى الجنةِ

فالرمز في الفكر الديني السائد يتحول من كينونته الدينية البحتة الـى كينونـة جديدة لها علاقة وثيقة بالواقع العربي المعاصر الـذي يعـيش محنتـه الـسياسية والاجتماعية وعلى الأصعدة كافة مما يؤكد قدرة الشاعر علـى تطويـع رمـوزه وتحويلها الى سياقات جديدة، وفي قصيدة (هموم ايوب) يقترب في المقطعين الأول

والثاني من القناع لكن القناع ما يلبث ان يصاب بخروقات تنفي عنه سمة التماسك ليغادر قناعه (ايوب) في المقطع الثالث كليا، لقد كان النبي ايوب بفقدانــه زوجــه واولاده وعذابات مرضه نموذجا لقناع جيد يعبر الشاعر من خلاله عــن مجمــل أوجاعه الشخصية والعامة، لكن الشاعر غادر قناعه الى همومه الكبيرة متوجها الى ارضه المسروقة في المقطع الثالث. يمكن ادراج فقدان الأرض والوطن الفلسطيني ضمن فقدانات ايوب كذلك، لكن محنة أيوب انتهت هي الأخرى لتؤول إلى خلاص أما محنة الشاعر وأمته وشعبه فان خيوطها ظلت تلتبس أكثر فأكثر، وفي المقطــع الخامس يبدو واضحا تأثر الشاعر بلغة نشيد الإنشاد الذي جذبت شــعريته اهتمــام الشعراء في تلك المرحلة[11]:

يا عذارى، استحلفكن بقدس العشق
ان مرت الحبيبة هنّا
أو رأيتنها فقلن لها ...
مرّ بنا متعب غريب وغنى
والتي لم أحبُّ سواها
مضت دون اكتراثٍ
كأننا ما عشقنا ...

وفيما يخص المرجعية الأدبية نجد الشاعر على علاقة وثيقة بالتراث الشعري القديم والجديد ففي شعره ومضات تمتد من الشعر الجاهلي حتى شــوقي والــسياب ونازك اذ نجد اثارا من الحطيئة والبحتري والمتنبي والمعري والشريف الرضـــي والحصري القيرواني، وقد عبر شاذل عن إعجابه وتأثره بنصوص هؤلاء الشعراء بطرائق فنية شتى فمرة بالتضمين وأخرى باقتفاء الدلالة وثالثة بالمعارضة وهو في

كل تلك الطرائق ينحو منحى الفنان الذي امتص النص القديم وتمكن منه ولذلك أعاد إنتاجه بانسيابية وضعته موضع التلاحم في النص الجديد بحيث صار المكون النصي القديم متحولا حدثا وواقعة أدبية في المكون الجديد بمرونة تشكيلية جعلته نابضا في صميم النص حتى في تحوله من الشكل العمودي الى التفعيلي[12]:

ايهذا الغريب

خفف الوطء فوق الربى والوهاد

ايهذا الغريب الكئيب

لست من أهل هذه البلاد

ففي هذا المقطع تناص مع المعري في الرثاء: *

خفف الوطء ما اظن اديم الارض الا من هذه الاجساد

إن الدعوة الى تخفيف الوطء إذن تغادر أسبابها لدى أبي العلاء المعري، فهناك كانت إجلالا لأجساد الموتى الثاوين من بني البشر بسبب اختلاط أشلائهم بالتراب الموطوء إجلالا للإنسان الذي كان .. وصيغة المعري بالأمر المباشر (خفف) الهامسة ممتزجة بالأسى، مذكرة الواطئ بالموت الذي يحصد كل أبراج الغرور كي يغادر المختال اختياله فورا، بينما يندرج أمر طاقة في سياق الاغتراب الناجم عن الفقدان وضياع ما كان حضورا جماليا يملأ النفس انسجاما ورضا، اذ توفر في التناص هنا حسب جوليا كرستيفا مصطلحا الامتصاص والتحويل فقد تحول النص القديم في المكون النصي الجديد من موضوع الرثاء الاعتيادي الى موضوع وجودي يعبر عن الإحساس باغتراب هو المعادل الموضوعي للموت في وعي الشاعر عزلة وانفصالا، ذلك ان العنوان الذي يلقي بظلاله على المتن مؤشرا فيه خيوطا دلالية هو مرشدناالاول في هذا النص الموسوم (عودة الغريب) لكن

المضاف الذي يمنح من معناه دوما للمضاف اليه في علم النحـو لا ينـصاع فـي الشعر لتلك العلمية لان عودة الغريب التي توحي بالتحول من الغربة الى الاستقرار والأمن النفسي يتبين لنا من بداية النص أنها عودة مراوغة لان العائد كـان جثـة متعبة وهي النبوءة التي حملت الشاعر بعد أربعة عشر عاما علـى اذرع المـوت والشهادة، لا أقول غريبا لأنه يرفض ذلك فقد أغمض بين أهله الذين تغنى بحـبهم وحزنهم ورسم لهم خريطة الغد بحلمه من شواطئ المحيط الى الخليج لكنـه فـي النص يعود غريبا ليضع العنوان في ورطة شعرية منذ المطلع اذ كيف عـاد مـن الغربة وظل على أرضه غريبا ..!! لكن غلالة الغموض الـدلالي تتجلـي عبـر المقاطع الثلاثة التالية معللة أسباب الاغتراب الذي أثبته الشاعر في العنوان:

ايه .. يافا.. أين بيارة البرتقال

أين بيتي على الربوة ..؟

أين راح الرجال

أين محبوبتي

أين بغدادُ ...

اين الصبا والجمال

أين سمارك العاشقون

غيبتهم شؤون

ايه وادي القرى

أين أين الصبايا

فاتنات العيون

مالئات البوادي

بالهوى والشجون

يا بلادي..مباركة كنت بين البلاد ..

في قصيدة (لا تقولي انتهينا) ينظر النص الى لامية المتنبي في خطابه لسيف الدولة الحمداني بعد خروجه من حلب، يقول المتنبي[13]:

كم سألنا ونحن أدرى بنجد   أطويل طريقنا أم يطول

وكثير من السؤال اشتياق   وكثير من رده تعليل

ويقول طاقة[14]:

كم سألنا ونحن أدرى بما فينا

اصدق ما قيل ام كان مينا

وكثير من السؤال اتهام

وكثير من رده في يدينا

نحن أدرى بما تجهم في الأفق

وأدرى بما يساق إلينا

ان لغة المتنبي في اللامية لا تطرح سؤالا يحتاج جوابا شافيا، فمثل هذا الجواب اليقيني لن يوجد أبدا، لان الأجوبة تتشكل هنا في صميم فلسفة التساؤل مؤكدة ان السؤال المثير ليس ذاك الذي ينبثق باحثا عن معرفة جزئية او موضوعية تزيل ضبابية عتمة موقتة او حيرة عابرة، بل هو السؤال الذي يطرحه العارف الذي لا يجد في الأسئلة إلا تعبيرا عن طرح المزيد من الأسئلة وهي تطلع من جذور المواجيد وأشواق المحنة الإنسانية التي تبحث عن خلاصها بالتعليل والتأسي

طريقا الى معالجة الوجع المتناسل عبر الوجود الإنساني المفعم باللواعج والعسارم بالتطلعات، فالوجود مشكلة مستعصية بحد ذاته وسر يستوجب التفسير، وتفسيره يستلزم تفسير الكون تفسيرا شرطيا بحثا عن سبب وجود الأشياء على الإطلاق وهذا ما يميل اليه العقل البشري الفطري بحثا عن شئ يكمن وراء حقائق الخبرة والسعي لأيجاد تفسير كلي لها في حين ان العلوم لا تهئ لنا الا تفسيرا جزئيا[15].

إن أبيات المتنبي تحاور الداخل الإنساني الموجع باغترابه ،لأنها تحاور حوار العارف، تحاور من منطلق الدراية المحترقة بدرايتها، الباحثة عمن يُسعف لوعتها، الساعية الى مزيد من معرفة كلية، بينما تنطلق أسئلة شاذل من الحوارما بين الداخل والخارج :السؤال والدراية في الداخل، يقابله في الخارج التجهم في الأفق وما يساق الينا من كوارث العدوان عبر امتداد زمني هو بدءا من الهجمة الاستعمارية على الوطن العربي فاحتلال فلسطين فنكبة حزيران وما تلاها مما كان أدهى وأمر، اذن يُجريٌ الشاعر عملية تحويل على نص المتنبي الذي امتصه من زمن طويل وتمثله في مرجعياته المتنوعة ثم عاد اليه في اللحظة الشعرية المواتية وهي لحظة تتطوي ما بين الوعي واللاوعي ..

وكما فعل في قصيدة التفعيلة مع التناص والتضمين فعل في الشعر العمودي اذ حول مضامين ومكونات من الشعر القديم الى شعره العمودي بحيث يصير المكون القديم جزءا نابضا في قصيدته الشاذلية فقد أفاد من القصيدة المنسوبة للحطيئة في استعطاف الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ والتي يقول فيها[16]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ   زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ليحولها الى بيتين في قصيدتين مختلفتين وزنا وقافية ورويا لكنهما يتفقان مع بيت الحطيئة في اشارة واحدة هي وجود أطفال صغار يعيشون فقدانا من نوع ما، يقول شاذل[17]:

وباتت فراخ دون راع يربّها   وصوّح روض بعد ان كان معشبا،

ويقول في قصيدة اخرى[18]:

لحى الله خطبا قد الم فروعت   مطالعه زغب الحواصل لم يحبوا

فالإشارات اللغوية التي شكلت مع الحطيئة تماسا تركيبيا تتبلور في (فراخ/ أفراخ) في البيت الأول و(زغب الحواصل) في البيت الثاني مع البيئة التركيبية والدلالية أما الفضاء الجامع بين القصائد الثلاث فهو الحاجة والفقدان.

وقد يلجأ إلى تضمين شطر كامل كما فعل مع المتنبي في أكثر من موضع والبحتري مفيدا من المرمى الدلالي العام للبيت القديم[19].

واخذ تأثره أحيانا شكل معارضات، واحرص هنا على الإشارة إلى أن المعارضة الحقيقة لا تدخل في باب التقليد إلا إذا كانت تبعية أما أذا امتلكت روحها الشعرية الخاصة بها وعمدت الى تشكيل حوارية مع القصيدة التي تعارضها وزنا وقافية ورويا فإنها تدخل في حقل فن جديد له خصائصه وسماته التي تؤشر قدرة الشاعر المعارض (بكسر الراء)، ينظر شاذل الى دالية الحصري القيرواني ذات المطلع[20]:

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده

في قصيدته التي مطلعها[21]:

اجمل بالسهم تسدده   في قلب العاشق تغمده

ومثلما بنى إيليا أبو ماضي قصيدته (الطلاسم) على التساؤل الحائر قامت قصيدة شاذل (رماد ونار..) على بنية الاستفهام والحيرة ومشاعر الشك، لكن الرؤية التي انطلقت منها القصيدتان تكاد تختلف حد التناقض فالأولى لأبي ماضي تبدأ وتنتهي مظلمة متشائمة مقفلة على يأس يعطل أي أمل بالغد ويسد نوافذ الأفق، بينما تنطلق رؤية شاذل من الحيرة الى الأمل بالآتي مما يفتح النص على الحياة إذ يكرس الوثوقية بمعرفة السر خلاصا من العذاب الذي يؤرق الإنسان[22]:

لست ادري

غير أني سوف ادري

ذات يوم بعض سري

حين ألقى القلب محموما على أمواج بحر

منْ أمان غرقتها فيك نفسُ ..

لَم تجد منقذها يوما لترسو

وهي ما زالت على موج الجفون

خفقات من فؤاد ذي فتون

وهناك ..

حين القى فوق قلبي شعلة فوق الرماد

حينذاك ..

أدرك السر الذي ولى بعيدا ثم عاد..

إذ يؤشر الشاعر موقفا رصينا من طبيعة الحياة متفائلا بعوامل الإيجاب فيها وإن شهد العصر الحديث تفوقا لعوامل السلب وهيمنة لفعل الإفقار فيه فهو يؤكد

قدرته على الوصول من خلال ايمانه بفعل الحياة وانحيازها لمن ينحاز إليها بالصبر والمجاهدة:

لست ادري،

غير أني سوف ادري ..

ذات يوم بعض سري

حيث تحتضن أداة الاستقبال (سوف) كل أنواع المكابدة من اجل عبور مراحل القلق والإرباك والأسى وصولا إلى مرحلة الدراية ثم الرؤيا، لكن الشاعر يستدرك ليؤكد أن معرفة السر كاملا غاية لا تدرك ليبقى الشك او بعض منه محرضا على السعي الدائم من اجل مرحلة أكثر ايغالا في البحث عن الحقيقة ولذلك جاء المفعول به تبعيضيا في ..

سوف ادري/ بعض سري ..

ويشير الدكتور عبد الرضا علي الى تأثر الشاعر بالشابي وعلي محمود طـــه ونازك الملائكة ويورد نماذج شعرية لذلك التأثر باعتقاده[23]، ولا أ دري في تأملي لتلك الإشارات ما الجامع بينها وبين نماذج الشاعر إذْ لا وجود لعلاقات وشـــائجية بين نصوصهم وما ذكر من قصائد شاذل، إنما ينحـــصر التـــأثر فـــي التـــأملات الرومانسية التي كانت مدار اهتمام كل شعراء تلك المرحلة، مما يجعل الأثر قضية عامة لمرحلة شعرية بأسرها وسمة جيل كامل عاش شعراؤه سمات ظروف واحدة وكتبوا شعرهم في فضاء تلك الظروف وموحياتها، ويمكن الإشارة إلى أن ما عـــده الدكتور عبد الرضا تأثرا بنازك نعده هذه القراءة اختلافا معها، فنازك كانت تتجـــه بحركتها الشعرية نحو الداخل، إنها ترصد حركة متربصة لعدو خفي لجوج يعيـــث بداخلها، وهي تبحث عن وسائل للهرب منه، ولعل هذه القصيدة التي كتبتهـــا هـــي

واحدة من أنجع وسائل الخلاص من ذلك العدو بوحا، فالكتابة الإبداعية استجابة لحاجة ملحة ، بدون هذه الحاجة النفسية لن يكون الناتج أدبا[24]:

أين امشي مللت الدروب

وسئمت المروح

والعدو الخفيُّ اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي

فأين الهروب

إن العدو لدى نازك داخلي لجوج، بينما تتجه حركة قصيدة شاذل نحو الخارج اذ يقول[25].

أشكو الحياة ولا أرى غير السراب

اواه من هذا السراب

فلقد تعبت من اللحاق

وظللت مجنون التلاقي

فالسراب ظاهرة فيزيائية تحدث في فضاء صحراوي خارجي وتُرى بالعين المجردة لأنه مفتوح على الأفق، وان كان يبابا، فهو مشكّل أساسا من ذرات الضوء الممزوجة ببعض ما تطلقه الأرض من بخار في المناطق المتعرضة للتشمس الشديد، ويستطيع السراب ان يخدع حاسة الابصار التي تسيطر بدورها على الوعي بوصف الرؤية من أبرز السبل التي يعتمدها الانسان لحسم ما يحوم حوله الشك، وفي هذا الخداع تنشأ جماليات المفارقة بين وهم الرؤية واستثارتها اللامحدودة، واستسلام العقل الذي يفترض به ألا يصدق ما تراه العين عبر السراب، لانه يستطيع تغيير المشهد المرئي تغييرا كليا بنفيه وإلغائه واقتراح مشهد بديل[26].

فنص شاذل يشتغل على الخارج، أما عدو نازك فهو خفي داخلي يستظل في الباطن ويحيل الهرب منه على تعقيد عملية الخلاص لان الذات الشاعرة لا تجد مفرا مــن اقتفائه أثرها، ففي حين يحيل نموذج شاذل على الانتــشار والحركــة الخارجيــة: سراب، لحاق، جنون وما يوحي به الجنون من كشف كامل، يعمل نص الملائكــة بانكفاء وخفاء وتمحور على الذات التي تعاني من صراع شديد مع الداخل.

اما التأثر بالسياب فذلك أمر يمكن رصده وهو طبيعي في تلك المرحلة التــي كان فيها شعر السياب يفعل فعله الأثير في قلوب متلقيه كافة .

وكان من مرجعيات الشاعرالمهمة التراث الشعبي او الفلكلور الذي يرجعونــه في الاصل الى(فولك) بمعنى الشعب (ولور) الذي يعني الدراسة والعلم، فهــو ادب نابع من الشعب ومتداول بين طبقاته، انه الوان من القصص الــشعبي والحكايــات والاغاني والامثلة السائرة والاناشيد والاساطير والاحاجي التي تــدورعلى ألــسنة العامة فهو التراث الحي والابداع الشعبي بانماطه المتنوعة[27] من عادات ومعتقدات واقاصيص ومهن شعبية وتقاليد، وكل مايتعلق بحياة الشعب وما جرى لشخــصياته التراثية من حوادث ووقائع مدهشة صارت أثيرة على الناس يتداولونها فــي كــل حين، وقد أفاد شاذل طاقة من أكثر شخصيات هذا الموروث حيوية وتأثيرا وانتشارا في حياة الناس وحوّلها الى رموز شعرية متباينــة المــستويات ومــن أهــم هــذه الشخصيات شهرزاد وشهريار والسندباد التي وظفها لتكون محــاور لنــصوصه، والتي تفاوت بناؤها في القصائد التي حضرت فيها كقصيدة (شهرزاد) التي لم تكن مجرد إشارة للمحبوبة الخالدة كما تصور بعض الباحثين ولا رمزا للمــرأة التــي يصبو الشاعر لنوالها بل كانت رمزا للثورة التي يسعى الى تحقيقها كــي يتحقــق

بحضورها ما يصبو اليه من التوازن النفسي والإنساني الذي يفتقده في مجتمعه ووطنه، وهي رمز الحياة التي تتوفر فيها عوامل الأمن وأسرار الطمأنينة[28]:

أصيخي الى الظائمين الجياع

وجودي عليهم بماء وزاد

لقد اتخموا بطعوم الثرى

وقد شرقوا بدموع العباد

فليس لهم غير هذا النشيد

يجوز تخوم الفضاء البعاد

لياليك أطياف أحلامنا

وجنتك البكر ارض المعاد

فشهرزاد تتحول من حضورها الحقيقي في الفلكلور الشعبي بعلاقتها المثيرة مع الملك شهريار رمز الرجل المتسلط القاتل إلى حلم يراود الظامئين الجياع لكن المفارقة تكمن في السطر الذي يليه حيث يتحول الجياع الظمأى الى متخمين مما يشير الى علاقة بالحكام، لكنّ القصيدة تظل مشتبكة بين الذاتي والموضوعي حينما تتمركز في النهاية حول ضمير المتكلم: اريد، اظمأ، اقضي، امضي. لتبقى شهرزاد مخاطبا أحاديا لم يستطع حضورها ان يختزن بعدا دراميا، وتواصل هذا الحضور الأحادي في قصيدة (عروس النخيل)[29]، اذ لولا الإهداء الذي صرح بتوجهه الى شهرزاد الحالمة في ظلال النخيل لما وجدنا إشارة داخل القصيدة تشير الى ذلك. بينما تتحول الرموز الثلاثة شهرزاد وشهريار والسندباد في قصيدة (سندبادية)[30] الى رموز مركبة إذ تتحول هذه الرموز تحولات نوعية يجريها عليها التحويل الإبداعي الذي يمارس اشتغاله منذ العنوان الذي طرحته القصيدة عتبة أسلوبية

لولوج تشكيلها الفني في مغامرة جمالية تجعل من القصيدة رحلة في عالم سندبادي تمتزج فيه الألوان والأشكال والحركات، عالم سريع التحولات ولذلك كانت صورة شهريار في المطلع مغايرة للصورة التي قرأناها في الليالي واعتدنا علـى سـياق عنف الرجل فيها لأن شهريار يطالعنا هنا متعبا يرفض سماع حكايـة كـل ليلـة، عازفا عن السمر ومباح الكلام طالبا الصمت والنوم بعيدا عن شهرزاد ممـا يفنـد ادعاء السعادة التي كانت تمنحه إياها في لياليها الملاح، لماذا ..؟ ألانها كانت تردد كلاما هو صدى تابع لإرادته وليس تعبيرا عن ذاتها وإرادتها المغايرة هي، لأنه مل من سماع صوته يُسرد بلسان امرأة، هل اشترت شهرزاد الحياة بالتبعية وهي تبيع الحرية ثمنا لحياة سكونية ملها حتى القاتل المترصد بحياة كل امرأة يتزوجها خائفا من تكرار خيانة سابقتها، هل اكتشف شهريار لعبة السرد التي ضحكت عليه فـأمر الساردة بالابتعاد مستبدلا راحة الصمت والمنام بمتعة السرد الذي أتعبه .. ايا كان الحال فان الشاعر قد تمكن هنا من تحويل الرمز عبر الإبداع من دلالته الأصـلية المعتادة الى دلالة جديدة في وقت مبكر ليكون شهريار في هذه القصيدة رمز شاذل طاقة الشخصي قبل ان ينظِّر النقاد لهذا الرمز الخصب كونه ابتكـارا محـضا او اقتلاعا من حائطه الأول او منبته الأساسي ليفرغه الشاعر جزئيـا او كليـا مـن شخصيته الرمزية الأولى ثم يملأه بدلالة شخصية او مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية ويغدو مفتاحا مهما يساعد على فهم تجربة الشاعر وفـض المغـاليق التـي تفـضي الـى هواجـسه ورؤاه وانشغالاته[31]. يقول شاذل:

متعب، متعب شهريارك فابتعدي

ودعيه ينام

ولتكن هذه ليلة الصمت .. ان مباح الكلام

سلّ جفني وغل يدي

كذبوا، كذبوا

ليس في الليل من شهريار سعيد

فلتكن ليلة الصمت اول ليلتنا

في الكتاب الجديد

اذن تنهض آلام الباطن الثاوية في أعماق شهريار الى أعالي فضاء الذات لتتحول إلى بوح بالحزن الذي يرفض هدهدة الكلام داعيا الى كتابة جديدة تعتمد الصمت النابض بالمعنى في سفر جديد يشكل بين طياته التحقق الذي يريده لإنسان جديد قادر على تشغيل طاقته الكامنة من أجل صنع حياته وتخطيط مستقبله بفعله هو وليس بقرارات جلاد يه وإرادة سلطاتهم، ان تحول شهريار في هذا النص بانعطافته الدلالية التي شكلت موقفا جديدا لابد ان يستدعي تحولا اخر تسجله شهرزاد في انعطافة مماثلة كي يظل النص محافظا على التوازن الفني والتماسك الإنساني زمنا وكيانا وقدرة على الانسجام، لذلك تطلع شهرزاد في المقطع الرابع من القصيدة شخصية جديدة تعلن عن قطيعتها مع المرأة الأولى التي كانتها ساردة متوجسة تابعة، إنها الان متكلمة تقول كلمتها دون خوف وتعلن عن نفي الماضي الذي يحمل علامة استكانتها فالكلام نشاط فردي وجد ليعبرعن إرادة الانسان ذاته:

ما انا شهرزاد ..

ولا طيفها

لا .. ولا طفلة من حفيداتها

انها الآن تمتلك القدرة على انتقاد شهريار الذي كان بالأمس كابوس خوفها

وهي تؤشر حالة تعبه التي حولته من ذلك المتجبر في الشعور الجمعي الى متعسب مستثار في تشكيله النصي الجديد الذي غادرته الشمس الى غاياتها نائماً وفي غفلة مما جرى من تحولات:

فاستفق .. أيها الشهريار

استفق .. ان شمس النهار

شربت صمتك المر .. قبل السفار

وانتضت بيض راياتها

ومضت نحو غاياتها

وفي ذلك انتقاد مر للسلطات الغاشمة وهي تسطر اليوم عجزها وتخاذلها، وتجاوز العصر لطرائق استلابها للأنسان، في المقطع السابع من القصيدة تدخل شخصيتا السندباد وشهريار معا في مشهد مفاجئ يتجلى في هذه الرحلة الوجودية التي نبصر من خلالها السندباد باحثا لا يكل من البحث، ونرى الثاني غائبا منقطعا يدعوه السارد في النص الى النهوض لتبدل الأحوال بطلوع الشمس واتساع المدى ولثم الرايات:

فاستفق أيها الشهريار

استفق إن شمس النهار

طلعت والمدى الرحب يلثم راياتنا

ان تحولات شهريار والسندباد في الشعر العربي المعاصر لا يؤكد ثراء هذين الرمزين حسب بل ويؤشر تحولا جديدا في الوعي الشعري الجديد من حيث قدرته على تطويع هذه الرموز وإثرائها بما يزيد من قدرتها على التحول لتنسجم مع تطور الحساسية الشعرية الجديدة والوعي بفاعلية التحديث الصاعدة، حتى صار لكل

شاعر سندباده فذلك سندباد البياتي وهذا سندباد خليل حاوي في رحلته الثامنة التي تحولت من سفر يجوب فيه البلاد تاجرا في حكايات الف ليلة الى رحلة وجودية ثامنة يبحث من خلالها عن الحقيقة التي ارتبكت لدى الشاعر بارتباك الحياة من حوله وانفراط منظومات قيمها وانكفاء الإنسان وأحلامه فيها بسبب هيمنة أعداء الحياة وسيطرتهم على النوافذ المفتوحة نحو افق أرحب، بينما يتحول سندباد السياب من أصوله في الثقافة العربية ليتوحد مع رمز يوليسيس الذي رحل تاركا حبيبته تنتظر وتدفع الرجال عنها بالغزل ونقضه، لكن المنتظر في قصيدة السياب لم يعد وكذلك غاب سندباد شاذل دون عودة اذ توحد السندباد البصري بالرمز اليوناني تاركا مرجعيته الأولى[32]:

ونغني جائعينا
للكبار المتخمينا
قصة من ألف ليلة
عن أميرة
نذرت تكشف نهديها بذلة
إن أتاها السندباد
وسقاها من شراب الحب نهلة ...
ومضت تذرع أبعاد البلاد
تسأل الله المراد
وتزور الأولياء الصالحينا ...!

كما نجد روح الفلكلور الشعبي الطافح بالحيوية وتلقائية الريف وعفوية ملفوظات أهله وتعبيرهم المباشر عما يحسون في قصيدة (ثغاء الجرجر)[33] ..

هوامش المبحثين الأول والثاني:

1- التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، د.شاكر عبد الحميد، 8، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.

2- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكسيم، 12- 15، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986 .

3- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 569، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.

4- المعجم الادبي، جبور عبد النور، 154-155، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.

5- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 149، دار المعارف، مصر، د. ت.

6- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، 12، دار مجلة شعر، 1960.

7- أدونيس، الحوارات الكاملة 1960 -1980، 1/ 80، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.

8- الاتجاهات والحركات، 569، مرجع سابق

9- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة (رود) المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، د.ت.

10- المعجم الادبي، 119، مرجع سابق.

11- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، 15، مرجع سابق.

12- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربـي الحـر، د. فـاتح عـلاق، 2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

13- ادونيس، الحوارات الكاملة، 80، مرجع سابق.

14- فن الشعر، د. احسان عباس، 147، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.

15- كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيـسي، ا/ 34 ومـصادرها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

16- وعي الحداثة وحداثة الوعي، قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكـرة، 13، مجلة الأقلام، 5/ 1999.

17- ربع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحداثة في الشعر، 5-6 مجلة الأقلام، 5/ 1999.

18- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، سعد البزاز، ضمن المجموعة الشعرية الكاملة، 505 – 517 ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.

19- المذاهب الادبية، د. جميل نصيف التكريتي ،329-340، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990.

20- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، 518، مرجع سابق.

21- المصدر نفسه، 520.

22- المصدر نفسه، 532-536.

23- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم، 19، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.

24- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 23، 34 رسـالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1980 .

25 – قصائد غير صالحة للنشر، شاذل طاقة، عبد الحليم اللاوند، هاشم الطعان، يوسف الصائغ، دار الهدف، الموصل، 1956.

26- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 58، مصدر سابق.

27- المصدر نفسه، 85.

28 – ربع قرن على غياب للشاعر شاذل طاقة مجلة الأقلام، 5 – 6، 5/ 1999.

29- التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،مالك المطلبي، مجلة الف باء، العدد 320 في 6/ 11/ 1974.

30- شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، 3 – 10، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جامعة الموصل، كلية الاداب، 1989.

هوامش المبحث الثالث:

1 – المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، 105. مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.

2 – المصدر نفسه، 105 – 106.

3 – جدل الادب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، 1، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.

4 – مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، 52، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.

5 – المرجعية الاجتماعية، مرجع سابق، 93.

6 – شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جريدة الجمهورية بغداد، 24/ 10/ 1979.

7 – مقدمة ديوان المساء الاخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 20، بغداد، 1977.

8 – المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، مرجع سابق، 103.

9 – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، الزابيث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، 105. منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.

10 – المعجم الفلسفي، جميل صليبا، 212 – 213، دار الكاتب العربي، بيروت، د. ت.

11 – القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيري، د. احمد عبدالحليم عطية، 162، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط1، 1989.

12 – جدل الادب والايديولوجيا، 2–3، مرجع سابق.

13 – المصدر نفسه.

14 – المجموعة الشعرية الكاملة، 395، مصدر سابق.

15– المصدر نفسه. 225.

16– المصدر نفسه، 332.

17 – مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر، د. جميل نصيف التكريتي، 20، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1/ 1992.

هوامش المبحث الرابع:

1- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، 15 – 16، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

2- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، 97، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.

3- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، 172، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط 1، 2005.

4- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 97، مرجع سابق.

5- مفاتيح العلوم الانسانية، معجم عربي، فرنسي، انكليزي، د. خليل احمد خليل، 383، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.

6- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، 45-46، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 1998.

7- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، 288، بحث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السميوطيقا نمقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986.

8- المجموعة الشعرية الكاملة، 344.

9- المصدر نفسه، 353،

10- المصدر نفسه، 284.

11- نفسه، 446

12- نفسه، 286.

* سقط الزند، 7، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

13- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، 3 / 270، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

14- المجموعة الشعرية الكاملة، 415 .

15- طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم متي، مراجعة، كامل مصطفى الشيبي، 24، مطبعة الارشاد، بغداد ،1968 .

16 – ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، 191، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.

17- المجموعة الشعرية الكاملة، 33، مصدر سابق.

18 – المصدر نفسه، 130.

19 – المصدر نفسه، ينظر على سبيل المثال: 132، 119.

20- شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.

21- المجموعة الشعرية الكاملة، 66.

22 – المصدر نفسه، 79.

23- أصول شاذل طاقة الشعرية، 5، ندوة كلية الاداب، مرجع سابق.

24 – ديوان نازك الملائكة، 2/ 77، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

25 – المجموعة الشعرية الكاملة، 84.

26- في شعرية الضوء، النور كمفهوم فلسفي وسبل امتداده الى العمل الفني، صلاح صالح، من كتاب في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، 38 -39، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1997.

27- معجم العلوم الأجتماعية، ابراهيم مدكور، 24، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1975.

28 – المجموعة الشعرية الكاملة، 44.

29- المصدر نفسه، 47.

30- نفسه، 429.

31- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، 47، دار الشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.

32- المجموعة الشعرية الكاملة، 429.

33- المصدر نفسه، 341.

الفصل الثاني

حيوية الطاقة الشعرية :

1- طاقة اللغة الشعرية.

2- حيوية الصورة الفنية.

3- الشعر وتداخل الفنون.

4- الريادة العروضية.

5- شاذل وريادة قصيدة النثر.

طاقة اللغة الشعرية:

لا تنطلق رؤية هذه القراءة من كون اللغة في الشعر وسيلة ذات سمات تجعلها شعرا لأنها تنظر الى اللغة الشعرية على انها هي مبدعة الشعر، ولذلك كان لابد لهذه اللغة من محرك يبث فيها الروح ويشعل نبضها الحميم كي تنهض بالحيوية التي تمنحها الاستمرار والديمومة، وهذا المحرك المهم الذي يجعل من اللغة شعرا ويلونها بالألق والحياة والتوهج انما هو الرؤيا وعمق التجربة اذ كلما توهجت الرؤيا زادت حركية اللغة وتنوعت آليات فعلها وتعددت مجالات اشتغالها وفضاءات أداتها ونتاجها الدلالي، فالرؤيا قبل ذلك هي القدرة على اقتناص نبض الأشياء والكشف عن سرها الغامض الخفي بالرغم من ضجيج العالم وفوضاه، بهما يرى الشاعر كل ما هو كامن وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة من موضوعات لا حصر لها، موضوعات تتفجر بقلق الابداع والنشوة والنضارة لذلك فان نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائما على رؤية الجوهري والشامل فيما هو اعتيادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة[1]، وفعل هذه الرؤيا يندمج بالحساسية الشعرية لدى الشاعر ليشكل لغة تعد بحق حسب ريتشارد "اسمى صور اللغة الانفعالية .."[2] ولعل معظم ما جرى من بحوث حول أهمية هذه اللغة وسماتها ينطوي على تأكيد مفاده بلورة هذه السمات بسمتين مهمتين هما الانزياح والإيقاع، وهما السمتان اللتان تتجلى فيهما الوظيفة الشعرية أو الجمالية للغة، والمراد بالانزياح بشكل موجز هو الفعاليات الإنحرافية التي تجريها اللغة الشعرية على المعيارية لتشكل ذاتها تشكيلا جديدا بحيث لا تعبر عن المعنى بطرق مباشرة بل وهي تدور حوله او توحي به إيحاء يظل منفتحا على تعدد القراءات لان اللغة الشعرية لا تعد من وظائفها تسجيل اليقين ولا البوح بمغزى، فالإخبار واليقين من

سمات اللغة المعيارية ومقاصدها المهمة، بينما تتواصل اللغة الشعرية بطرائق مختلفة أكثرتلوينا وعمقا بعد تحقيق اكبر قدر من الإثارة والتكثيف الجمالي لأنها تسعى باستمرار الى تحفيز علاماتها اللغوية ما دامت معانيها لا توجد على خط كلماتها ..[3].

وتتنوع فعاليات الانزياح في تحقيق اللغة الشعرية وتتفاوت هذه الفعاليات دقة وعمقا بين آليات البلاغة والتصوير والترميز والغياب وأنواع المفارقات مما يؤدي الى تكثيف لغة النص من جهة وتوسيع أفق الدلالة وتحرير المعنى من جهة اخرى، فانواع التشبيه والاستعارات والكنايات والتوريات والرموز والمفارقات والأيجاز والتقديم والتأخير كلها آليات تشتغل داخل أطر الانزياح وحتى الأوزان والبحورالتي جد منها ومن دورها في تحديد شعرية النص موقف جديد في شعر الحداثة تدخلها الانحرافات هي الأخرى عن طريق الزحافات والعلل قصد التلوين وتنشيط ما قد يركن الى السكونية والرتابة بحكم التكرار الزمني للمقاطع، ان الحداثة الشعرية التي طال الحديث عنها انما هي كامنة في اللغة وفي الرؤى المحركة لها، اذ يصبح الموروث المعجمي القار بعيدا جدا وسلبيا بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتها الحبلى بالاحتمال والقابلة لمزيد من القراءة والحفر والتوليد لأنها مزودة بطاقة ثرة وخصبة وغنية ذات مرونة وشفافية عالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف على النحو الذي يمولها بحساسية خارج الحدود والقياسات التقليدية المعروفة والمدركة في العقل المؤتلف والقياس الراهن ..[4]. وقد بدأت هذه اللغة بحساسية فعلها الجديد بالعصر الحديث مع انعطافة الشعر نهاية النصف الأول من القرن الماضي وبداية النصف الثاني وظلت تتطور حتى صار الاشتغال عليها سمة للقصيدة الجديدة، وصارت العناية بتشكيل الشعرية ومرتكزاتها والاهتمام بالتشخيص

والتجسيد والرموز والأساطير والتراسل والإشارات التراثية بأنواعها والخروج من اللغة ذات البعد الواحد والنص الأحادي الى نص تتداخل فيه الفنـون والأصـوات والأجناس وينظر كاتبه الى أهمية تحرير المعنى، كل ذلك صار من اهتمامات هذه اللغة .فالشعراء المحدثون يدفعون باللغة الى أمام ذلك ان كل جيـل لا يمكـن ان يعيش أحاسيسه بذات الطريقة التي كان يعيشها من سبقه وعليه فـان كـل جيـل سيستعمل الألفاظ بتراكيبها استعمالا مغايرا[5] تقول الرائدة نازك الملائكة ما يلخص كون الشاعرية حسا لغويا عاليا كثيف الأعماق ولذلك لا يستطيع الشاعر ان يبـدع في لغة لا يحسها تماما وانما الحس الذي نتحدث عنه هو استخراج المعاني الدفينـة في الكلمات والحروف وهي شحنات اختزنها التاريخ والقدم فـي اللغـة بحيـث لا يتبينها الفرد الاعتيادي وانما يدركها الشاعر، والواقع اننا لا نـستعمل اللغـة فـي قصائدنا وانما تستعملنا هي، ومعنى هذا انها تعبرعن ذاتها علـى ألـسنتنا وتحيـا وتموروتتسع وتكشف أسرارها[6].

في قصيدة (عروس الجبل) تفتتح العنونة وهي اول موجه أسلوبي في الـنص المشهد مؤدية وظيفتها في الإضاءة كونها الثريا والعتبة ومركـز الإشـعاع الـذي يتبادل مع المتن تيارات دلالية يفصح احدها عما يختبئ في تشكيلات الآخر، فمفردة عروس تستدعي دلاليا مفاتن أنثوية في حالة تطلع الى زمن جديد وبهجة، وإضافة المفردة الى الجبل يزيدها إشراقا وعنفوانا لما في طبيعة الجبل وأهلـه مـن فتـوة وجمال وعنفوان، ان هذه المكانية في العنوان تتكرس في المطلع اذ تطالعنا صورة العروس في حالة رقص على الجبل، وفي الصورة الشعرية تداخل أجناسي ما بين فني الشعر والرقص اذ يتداخل الزماني بالمكاني بحالة وجدية تؤكدها النشوة التـي تكتنف العروس الراقصة وهي تسعى من اجل تواصل يـصل الـسماء بـالأرض

محاولا تأثيث الفراغ بحركات إيقاعية تفعّلها أنشطة اللغة الشعرية من خلال جملة انحرافات تتوالى لترسم حركة النص النشوى عبر استعارات وكنايات وتشبيهات تمتزج أحيانا ببعضها من اجل إخراج لغة منسجمة ، والمشهد الذي تشكله ينسجه السرد الذي لم يدخل الى النص بمقصدية سردية تقتحم شعرية القصيدة، بل هو ينهض من صميم تلك الشعرية مضيفا اليها من سماته ليثريها ويعمق أداءها(7):

تتراقصين على الجبل   نشوى يداعبك الامل

الحسن ملك يديك   والدنيا تمر على عجل

فتمتعي بجمالها   وتزودي قبل الأجل

الزهر نور وجنتيك   بحمرة خضبت بطل

....

والى ابتسامتك الغريرة   قد هفا قلب الجبل

الحسن ملك يديك   والدنيا وايماض الامل

فتبسمي للحسن في المرج   الخصيب وفي القلل

ان اللغة هنا تدمج الحبيبة بالطبيعة منذ العنوان حين تضيف العروس للجبل ليتماهيا معا وليكون الجبل فضاء عرس، وتلك سمة رومانسية تطغى على أجواء الديوان الأول لشفافية لغته وهيمنة الانفعالات عليه ولكنها رومانسية لا تستدعي الحزن مؤازرا للحب لأنه رديف الحرمان، بل هي رومانسية شاذل طاقة التي تمتزج فيها بهجة الحب بجماليات المحبين وفرح مشاعرهم بحنان الأمومة التي يسقطها الشاعر على الروض فإذا به أم، وإذا الجبل قلب يهفو في توحد مرهف بين الإنسان والطبيعة. ان الحب هنا يعوّل على مداعبة الأمل والدعوة إلى الإقبال على الحياة وعلى مباهج الفرح، وليس على أطياف المواصفات المادية التي تطغى على

لهفة الروح، كما أن لغة النص تتسم بالتوثب المرافق لحركية الحب ولا ترتكن إلى العجز المرافق لحنين الحب والتغني بالألم وتمجيد الحزن وروح الانهزام والعزلة هربا من المجتمع وما اختيار النص لقمة الجبل فضاء إلا تأكيد لسمو الحياة حبا وبالحب وفعله، ودعوة إلى رسوخه في الحياة الإنسانية وفي مظاهر الطبيعة التي يتماهى بها الحبيبان ولا يقفان أمامها عاجزين كما فعل الرومانسيون من قبل.

إن متأمل الشعر العربي يجد أن الفضاءات الجمالية التي اعتمد عليها في بنائه الفني عبر العصور تتمثل على وجه الخصوص في المكان والزمان والمرأة، إذ أضفت عليه هذه المحاور أبعادا درامية وحسا مخضبا بالحنين وأصبحت هذه النوستاليجيا إشكالية ذات أبعاد إنسانية بعثت في النص الشعري بعدا دراميا أضفى عليه حسا تاويهيا ومسحة جمالية[8] تشكلت من تلاحم الإنساني بالطبيعي، وفي قصيدة طاقة تتبع حركية اللغة من استجابة الأنثى التلقائية لدعوة الحب استجابة لا تخرق شفافية الروح بحسية شبقة، ولا تستغرق بالميل إلى الزوال وأحزانه بل تشير من بعيد إليه كي لا تخرج من دائرة النشوة:

الحسن ملك يديك والدنيا تمر على عجل

فتمتعي بجمالها وتزودي قبل الأجل

ان الشطر الثاني من البيتين (والدنيا تمر على عجل) و(وتزودي قبل الأجل) يتحولان في البيت ما قبل الأخير من المقطع الأول تحولا ايجابيا إذ يغادر النص إشارته للموت نحو تأكيد على الحياة مما يوحي بانحياز القصيدة لعوامل الديمومة والتجدد بالحلم الذي حضر من المطلع مجتازا التحولات النفسية إلى النهاية- الأمل:

الحسن ملك يديك والدنيا وايماض الأمل

لكنّ البيتين اللذين اختتمت بهما القصيدة يوحيان بقسوة المرأة (إن كان قلبك قُدَّ من حجر) والقسوة توحي بعدم الإقدام على الوصال، فهل كانت القصيدة مجرد حلم..! أم ان الرجل العربي/ الشاعر يثيره تمنع المرأة عليه لأنه يزداد شغفا بذلك التمنع...!

ان اللغة الشعرية استنفرت في القصيدة كل إمكانياتها المتاحة بآلياتها الفنية كي تشكل نصا متحركا بأفعال يهيمن عليها الحاضر ويلونها الماضي بالاسترجاع، وتشبيهات تتضافر مع الاستعارة والكناية ومع تقديم وتأخير يخرق معيار النظام اللغوي ليحرك نشاط اللعب الحر باللغة.

في الديوان الثاني (ثم مات الليل ..1963) تتحول اللغة من مرحلتها الرومانسية الأولى إلى مرحلة متقدمة في القدرة على الإيجاز واكتناز الدلالة ولا شئ يحقق الاقتصاد اللغوي والتكثيف واكتناز الدلالة كالرموز، فإذا كان الإنسان مخلوقا رمزيا وكان النص الأدبي رمزيا بامتياز فان اللغة الشعرية ستكون هي اللغة الرمزية التي لا شك في تفاوت أدائها المشكل لواقعها الرمزي عمقا وكثافة وغورا ما تفاوتت مواهب الشعراء وقدراتهم على خلق المعادل الفني لتجاربهم الداخلية. في قصيدة (قابيل في الدملماجة) تتبلور اللغة الشعرية حول رموز من نوع جديد اذ تلتفت إلى التراث الديني والإنساني لتلتقط رموزا تعد شمولية في التاريخ البشري لأنها تشكل جذر الإنسان الأول فهابيل وقابيل رمزان أزليان لدراما الخير والشر ولذلك يعدان رمزين لازمين كونهما صالحين لكل الأزمان فضلا عن كونهما رمزين يستمدان دلالتهما الأولية من الكتب السماوية، وإذ يشكل الشاعر قصيدته على فكرة الصراع هذه فلأنه مؤمن باستمرارية تكرارها ما دام الإنسان على وجه الأرض، ولذلك استلهم تلك الدراما في التعبير عن مأساة الاقتتال في مدينته يوم

تسلطت فئة ظالمة على الأخوة قتلا وسحلا وانتهاكا مبيحة الدم والسلب والاجتياح اذ تتثال الرموز في القصيدة انثيال مطر الجريمة في ذلك الثامن من اذار عام 1959[9]:

كفني في البئر المهجورة
ثلج قان ووسادي من حجر
ومن الأغصان المقرورة
وعظام الأموات
تاريخ أعمى ينظر ماساتي
ويعيش الأسطورة
الريح تئن بلا مطر
والبوم تحوم مذعورة
وأخي قابيل يفتش بين الأطمار
عن سر الثوار
عن سكين يغمدها في قلب الصورة

تتألف القصيدة من خمسة مقاطع، يشكل المقطع الأول قناعا محكما لهابيل الذي يتحدث بضمير المتكلم ويستمر القناع متواصلا عبر المقطع الثاني لا يخترق شروطه خلل إلى ما قبل نهاية المقطع الثاني بسطرين حيث ينفصل الشاعر عن قناع هابيل الذي تلبس به ليعود إلى ذاته الشاعرة مخاطبا هابيل الذي كان هو في المسطر الشعري السابق:

من غالك يا هابيل أخوك ام القدرُ
ام افعى هربت مذعورة

من جنات لا تتفجر ..

إذ ينحو الشاعر في تقنية القناع منحى دراميا ويؤثث دلالة لغته بما يثريها من أزمان وحوادث بعيدة حينما يمتزج صوته بصوت الشخصية التي تقنع بها والتي توفرت فيها مواقف وخصائص وأحداث تشبه مواقف المبدع المعاصر وأفكاره والأزمة المشتركة التي يعانيان محنتها معا ليكونا شخصا واحدا، يتحدث بأزمة تلاحمت خيوطها إلى حد بعيد وقد نجح الشاعر هنا في التقاط شخصية تاريخية مهمة ذلك ان التاريخ يقدم للشاعر مادة متكاملة مرت عليها العصور واجتمعت على أهميتها وجهات النظر، يقدم له المادة الأولية شخصيةً وحدثا وموقفا[10] ولذلك ظلت الشخصيات التاريخية مادة مهمة لأقنعة الشعراء التي تكامل نضجها وتماسكت فيما بعد على يد البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس، وتلون توظيف القناع على يد الأجيال الأخرى التي أعقبتهم ..

وإذ ينفرط القناع نهاية المقطع الثاني في قصيدة شاذل فسان الرموز تتعدد وتواصل فعلها الذي بدأته في السطر الأول وتتعدد توجهاتها الدلالية فحتى التشبيهات تنحو منحى رمزيا في المطلع لكنه منحى تشكيلي تعددي لأنه مفتوح على القراءات:

كفني في البئر المهجورة

ثلج قان ووسادي من حجر

ومن الأغصان المقرورة

اذ على القارئ الجاد توجيه الرابط الدلالي بين المشبه (الكفن) والمشبه به (الثلج القاني) في آذار الموصل القارص البرد، وتشتغل آليات جمالية تتداخل في النص من تشخيص وتجسيد وتراسل فالأغصان مقرورة والريح تئن والصورة لها

قلب والقمر يشنق الفعاليات التي تمنح الحياة والأحاسيس لمن يفتقدها من النباتـات والموجودات والأشياء، وتعاود الرموز انبثاقها في القـصيدة ايجابيـة وسـلبية إذ يحضر النبي يونس والغراب واللون الأحمر، والأفعى والذئاب والشيطان والمـاء الآسن وكلها رموز سلبية تستمد من تاريخها فعل الشر الذي داهم قابيل فـانعطف بحياته، وهاجم النبي يونس ومزق بالعدوان عينيه وتظل رموز الشر جارية عبـر هضاب المدينة بوحشية حتى أنهكتها، إشارة لما حدث من عدوان ونبح في المدينة ومن قتل طالوت رجالاتها حتى لم ينج رجال الدين من تلك المجزرة ..

إن أهمية الرمز في النص تكمن في انه يجذب القارئ إلى منطقته حيث يكون ... زمنيا ومكانيا من جهة، ويعطي نفسه للقارئ كي يأخذه إلى حيث يشاء دلاليـا فيضفي عليه مما عنده مكتسبا من السياقات التي هو فيها ما يثريه ويزيده قدرة على التناسل الدلالي والخصب من خلال فعله في خيال القارئ وإذا كان عنوان الديوان الأول (المساء الأخير) يشي بلغة رومانسية كونه مطلا على أسى الغروب ونهايـة الأشياء الجميلة فان عنوان الديوان الثاني (ومات الليل) يفتح صفحة جديدة لمرحلة شعرية جديدة فالتدرج ينساب من مساء أخير الى موت الظلمة إذ يـدخل الـديوان دخولا شفيفا إلى عالم الرمز باعتماده موت الليل رمزا طبيعيا وحياتيا ومعيشيا من خلال انزياح الظلمة السوداء ونهاية هيمنة عوامل السلب والاستلاب فان الـديوان الثالث (الأعور الدجال والغرباء) يدخل إلى متون نصوصه من خلال عنونة رمزية أكثر نضجا واتساقا مع المستوى الفني للقصائد وأكثر تواصلا مع كينونة أحداثها اذ يجتمع له رمزان مثقلان بالدلالة، الأول يعمل في حقل السلب كونه يتـشكل عبـر قنوات الموروث الديني والثاني ينهض من دلالات الحقول السيكولوجية والأدبيـة والإبداعية التي تؤشر الغريب ذا فرادة من نوع ما "فالعنوان الحديث تتحكم باختياره

موجهات مختلفة، في مقدمتها مهيمنة تتمثل في بروز شديد لأحد انساق النص على بقية أنساقه الأخرى يعمد الكاتب بقصدية إلى اختيارها وبلورتها على مستوى العبارة عنوانا لعمله، ومن هنا جاء اتصاف العنوان في النصوص الحديثة بالانغلاق النسبي"[11]، ففي هذا الديوان "لم تعد القصيدة مجرد شكل وأفكار، بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها"[12] وذلك ناتج عن رؤيا خبرت الحياة وأثرتها التجارب والوقائع فصارت ردود فعلها على الأحداث مختلفة عما مضى في السابق، يتجلى ذلك في بلورة اللغة عبر تلاحم المشاعر والمواقف والتفاوت بالأحاسيس من غير تناقض ولا أحادية في النظر الى طبيعة الحياة وأحداثها، بحيث صارت الرؤيا تدرك معنى الألفة في التناقضات والنور في الظلمات، فالفجر لا يطلع الا من أعماق الليل والفرح لا يكون فرحا الا بوجود الحزن.

في ديوان الاعور الدجال والغرباء يتعمق اشتغال الرمز بحضور لافت ففي قصيدة (وعاد الرجال) توظيف فني لرموز من الطبيعة والحياة اذ تكون شجيرة الكافور محاورا اليفا، والكافور نبات له نور ابيض كنور الأقحوان طيب الريح[13] وهي شجرة أريجية من فصيلة الغاريات، أوراقها دائمة الخضرة يستخرج منها العطر وقد باركها وزكاها القران الكريم علامة على جمالية اللذة شما ونظرا، ويكون القمر رمزا لطلائع الثورة التي كانت حلم الشاعر وأمنيته[14]:

سألت شجيرة الكافور

قلت لعلها تدري

بانا ذات أمسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيرا اسود العينين والشعر

وأشعلنا له شمعا وكافورا وفديناه بالنذر
فذاب الكحل مبهورا
واحرقنا أصابعنا ولم ندر ..

ان المرجعية الشعرية القديمة التي تشربها الشاعر والتي اشتبكت عبر مجمل ثقافته العامة تتصاع للموهبة الشعرية كي تحولها كما تشاء، انها هنا تحول رمز الشريف الرضي تحويلا يبعده عن الأصل مما يجعله موغلا بالشعرية[15]

يا سرحة بالقاع لم يبلل بغير دمي ثراها
ممنوعة لا ظلـــها يدنو الي ولا جناها

فالشريف يرمز بالسرحة للمرأة الحبيبة، وربما للخلافة التي كان يتوق اليهــا، المهم أنه كان يرمز بالشجرة لما كان يهفو اليه، وجاء شاذل ليعيد صياغة الرمز من جديد دلالة على الحلم المراد كذلك لكن من المادة النباتية ذاتهــا، فــالرمز مــلازم للشعر العربي من الجاهلية وحتى الان، لكن للزمن اثره الواضح علــى التـشكيل، فسرحة الرضي بعيدة المنال، وخطابها ممزوج باللوعة، لكن رمز شــاذل أقــرب حضورا بدليل سؤاله وتلوين حواريته، ان الرمز يمنح ابعادا مبتكرة للغة الــشاعر ويمد قصائده بما يشحن الفاظها بمعان جديدة لم تكن لها، مما يوحي بان الرموز هي البعد الرابع للكلمات وذلك حين يكون البعد الاول هو المعنى المعجمي والثاني هــو المتداول في الحياة، اما البعد الثالث للألفاظ فهو المعاني التي قطّرها فيها الــشعراء عبر عصور الادب وكثيرا ماتكون ادق من الألفاظ التي يستعملها عامة الناس وبعد هذه الابعاد الثلاثة تاتي الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة[16].

إن صيغة الاستفهام التي شاعت بالأدوات في شعر شــاذل طاقــة غــادرت أسلوبيتها إلى السؤال بالفعل حدثا وزمنا وبثا:

سالت شجيرة الكافور

لكن السؤال يظل مغيبا، كامنا في صميم اللغة الشعرية التي هي لغــة غيــاب وعتمة في النصوص التي غادرت المباشرة والتقريرية، وهي اذ تعتمد الغياب فــي

بنيتها فإنما لتكتنز الدلالة في باطنها نابضة وموحية ومشيرة لأكثر من اتجاه، إنهـا هنا توحي بمضمون السؤال ولا تصرح به إذ لم يبح المقطع بالسؤال بـل صـمت عنه، والصمت بلاغة طافحة بالمعنى ،انه ليس السكوت الذي يطبق الشفتين ويكون فيه الخيال ساكنا، انه الدلالة التي تملأ زمن النص كلاما وتبوح داخل وجدانـه، ان الصمت يشيع داخل النص بيانا هو الأفصاح بعينه وان علاه السكون، فالـصمت ظاهرة وجدانية، وهو حالة بيانية توقظ الحياة كالكلمة ولكن علـى غـرار آخـر، فالكلمة عينها تفقد لهيبها عندما تقطع كل علاقة مع الصمت، أي مع التأمـل الـذي يتميز الأنسان به من باقي الموجودات[17].

في المقطع الثاني يواصل النص تنمية رموزه وتـصعيد حركتهـا وتتـداخل الأصوات مع تداخل الضمائر والتباس الإحالات وامتزاج الفرح بالحزن بالأشـواق بالانتظار، وتنزل الأنثى/ الثورة من برج الحلم لتصير إنسانة قريبة مـن الـذات الشاعرة، إنسانة تبوح خارج قيود التقاليد وأسرها وأسوارها. وتقترب لغة شاذل في هذه القصيدة وفي وقت مبكر من اللغة الأليفة التي تغادر برجها التقليدي:

غريبا مر ياعيني، وما سلم
تقول شجيرة الكافور
فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته
ربيعا آخر يا ليتها تعلم
باني حكت من ضلعي وسادته
ومن نهديّ والخدين
لو يعلم ..

ان وعي الشاعر الجديد ومواقفه واهتمامه بما يدور حولـه مـن مـشكلات اجتماعية وسياسية وقضايا تهمّ المجتمع هيأه للاقتراب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة كما شاركت ترجمة الأدب العالمي والواقعي الاشتراكي في تلك المرحلـة بوجه خاص في تأكيد هذه النظرة إلى لغة الشعر، فهي لغة جديـدة اتـسعت فيهـا

المفردة وتمكنت من اكتساب مدلولات معاصرة، ليست بعيدة عن فهم الإنسان الذي لا يملك ثقافة لغوية وأدبية عالية، وقد سبق أن شرح أليوت أهمية الإفادة من كــلام الناس المتداول، لان اللغة التي ألفها الناس بما تحمل من دلالات وإيحاءات ينبغــي أن تكون مادة أولى قابلة للتشكيل وللصياغة التي تمنحها -ضمن الجملة الــشعرية وأسلوب الشاعر- كيانها الأدبي المتميز الذي بقدر ما يقترب من لغة النــاس فانــه يبتعد وينأى بها ليحلق ويكسبها جمالا وتفردا أدبيا[18].

ان مهمة الشاعر المبدع هي استنهاض حيوية اللغة والعودة بها الى براءتهــا التي تكمن فيها الدهشة والنقاء وبهجة التلقي، ان الشاعر اذ ينمي الحــوار داخــل القصيدة لا يتكلم بلسان شخصياتها ولكنه يدفعهم الى الكلام من خلال رفع درجــة الدراما التي صارت تنبض في روح الشعرو لذلك فهو لا ينوب عن المرأة هنا، بل يدعها تتكلم وتبوح بلغة الحب الأنثوية التي تنهض من الداخل: من ضلعي: إشــارة إلى الحياة الأولى وعلامة بدء الخلق الأنثوي فقد خلق ادم من صلصال لا حياة فيه، وخلقت حواء من ضلع حي نابض بالفاعلية ولذلك ظلت وستظل ســيدة المــشاعر المتدفقة ونبع العواطف الثرّة ، فقد لمستها الإرادة الإلهية مرتين، مرة مــن خــلال ضلع آدم عليه السلام ، وثانية كانت اللمسة الخاصة بها ... أن تكون فكانت، بينما كان أمر الحياة لآدم مرة واحدة. ومن نهديَّ: رمز الإثارة والدعوة للخصب الموحي بتواصل الحياة فيما بعد، اذ يتحول النهد مع الأمومة إلى ثدي مما يؤكــد حــساسية اللغة العربية وثرائها معا حين تتحول المفردة بتحول الدلالة الوظيفية للعضو الواحد في جسد الأنثى _ من الإثارة والدعوة لفعل التخصيب والديمومة إلى نبــع لتغذيــة طفولة البشرية ومدها بالحياة من دم الأم وعطائها وإيثارها، وهكذا تنبثق علامــات اللغة ودلالاتها من الداخل الى الخارج، حيث الخدان موطن الكشف وظهــور ردود الفعل وألوان التأثر على وجهها حبا أو انفعالات شتى، ان شجيرة الكــافور وهــي مؤنثة، تكررت خمس مرات في أربع مقاطع هي مقاطع القصيدة بأكملها، وهي في تكرارها لم تتكرر تكرار إفراد بل عاودت الحضور على شكل لازمة شعرية تتنوع

في كل مقطع ليشيع تنوعها الحيوية المتأتية من اللعب بالتكرار لعبا ينأى به عن السكونية والرتابة، وبالشكل الآتي:

1- سالت شجيرة الكافور ...

2- تقول شجيرة الكافور ..

3- سقيت شجيرة الكافور ..

4- سقيت شجيرة الكافور ..

5- فمالت غرسة الكافور ..

والملاحظ أن هذه اللازمة لم تتقيد بوضع محدد فلم تنتظم في مطلع المقاطع او خواتمها على عادة اللوازم التي تنتظم قبلية أو بعدية، فكانت قبلية فقط في المقطعين الأول والثالث ثم انبثت داخل المقاطع الأخرى إذ جاءت في السطر الثاني من المقطع الثاني وفي السطر السابع عشر من المقطع الثالث وفي السطر الخامس من المقطع الرابع، وهذا التحرر الذي اتسم به حضور اللازمة منح التشكيل حركية، والإيقاع تلوينا.

ان المرجعية الثقافية لشاذل تؤكد انتماءً واضحا لتاريخ الأنسان المكابد ومعاناته، واختيارا لأدب رفيع لا تلعب به الأهواء بل ترصّنه الجذور الحية التي لا تتوهج الحداثة بدونها، فالحداثة الحقة هي جديد معاصر بني على ما هو متألق ومتوهج في تراث الامم.

حيوية الصورة الفنية:

من مجمل ما درسناه عن أهمية الصورة الشعرية ومكانتها في تحقيق فنية الشعر يتبين لنا انها تشكيل لغوي يشكله الخيال الخلاق معتمدا أكثر الفعاليات إثارة في بناء مواطن الإشعاع الجمالي والدلالي في النص لتحقيق أهداف تتفاوت تفاوت طبيعة كل نص في إنتاج جمالياته الفنية ودلالاته معا، ولقد وعى النقد العربي القديم ذلك إذ نجد في جهود الجرجاني وغيره ما يؤكد عدالصورة قلب الشعر وبؤرة شعريته، وكان كتاب أسرار البلاغة مخصصا جله لبيان أهمية الاستعارات والتشبيهات التي تعد بؤر تشكيل الصورة الفنية موضحا مدى فتنتها في إخراج البيان في صور مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا كونها تمنح الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، تمنح الجماد حياة والاجسام الخرس بيانا والمعاني الخفية جلاء، تجسم اللطيف حتى يُرى، وتلطفُ بها الأجسام حتى تشفَّ لتغدو روحانية[1]. وأكد النقد الغربي الحديث على لسان لويس أن الصورة لا تعكس الموضوع فقط وانما تعطيه الحياة والشكل وفي مقدورها ان تجعل الروح مرئية للعيان[2]، ويؤكد الدكتور احسان عباس ذلك من خلال عده الصورة تعبيرا عن نفسية الشاعر وان دراستها مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ذلك لان الصورة بجميع اشكالها المجازية انما تكون من عمل القوة الخالقة وان الاتجاه الى دراستها يعني الاتجاه الى روح الشعر[3]، وهذه القوة تكمن بالخيال الذي قسمه كوليردج على قسمين اولي وثانوي، فالاولي عنده يتجلى بقوة حيوية تجعل الادراك الانساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الانا المطلق، اما النوع الثاني فهو برايه صدى للاول[4]، وهذا هو مذهب كانت الذي ينبئ عن تصور مؤداه ان الخيال نشاط انساني وفعالية لا بد منها

من اجل ان تكون المعرفة الإنسانية ممكنة، وذلك لما يتضمنه الخيال في المثالية النقدية المتعالية من قدرة على ايجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسية والفهم، بين الحدوس الحسية وتصورات الذهن[5] فالخيال الذي يشكل الصورة الفنية انما هو العقل في اعلى حالات تبصره المبدع وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات وفي اعادة صبه المادة الخام في كليات جديدة حية، وحتى الخيال الثانوي لا يمكن عده مجرد ابداع لاستعارات حية ولكنه تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة احساس بالنضارة والجدة[6]، ويشيد كوليردج بهذه القوة التركيبية السحرية للخيال، ذلك انها القدرة التي تتجلى في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ،بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ وضبط النفس والحماس البالغ والانفعال العميق[7]، لان هذه القدرة هي صانعة الصورة الفنية وموظفة طاقات اللغة تشكيلا وايقاعا ودلالة. وكثيرا ما تتسم الصورة الشعرية الحديثة بالغموض كونها تعبر عن انفعالات مشتبكة ومشاعر متداخلة كثيرا ما تسودها الضبابية هي الاخرى وأحيانا تتشكل بأجواء ميتافيزيقية أو باطنية صوفية يلعب فيها الخيال الدور الأهم، ويختصر شيلي القضية حين يعرف الشعر بمقاله النقدي (دفاع عن الشعر) قائلا "الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال"[8].

لقد اهتمت المناهج النقدية عموما بموضوع الصورة وقسمها النقاد تقسيمات متباينة كل حسب اهتمامه ومقاصده فمنهم من درسها حركيا ومنهم من اهتم بها تشكيليا ومنهم من عاينها مفردة او عنقودية، لكن الحديث عنها سيظل ناشطا كونها

مرتبطة بالشعر الذي يصعب تحديده وتقييده حتى عدها بعضهم نظرية معرفية ترتكز على الجمال والوظيفة الشعرية[9] وتتراوح مرجعيات تشكيل الصورة الشعرية باختلاف موهبة المبدعين ورؤاهم ، فالرؤية الشعرية هي أوسع مدى وأثرى من كل الرؤى الأخرى، معرفية كانت او اجتماعية، او ثقافية ، ذلك أن الرؤيا الشعرية هي حاضنة كل تلك الرؤى لانها المرشح الارقى والأدق حساسية لجوهر ما في الرؤى الاخرى وهي الجوهر النابض لعصارة كل العلوم والفنون والخبرات، واذا كانت كل الرؤى الحياتية وتراكم خبراتها تترشح عبر الرؤية المعرفية، فان هذه لدى الشاعر المبدع تترشح أخيرا من خلال رؤيته الشعرية الأكثر نفاذا وجمالية لانها تنفعل بموهبة الفنان واحاسيسه وذكاء مشاعره، ولان النص الشعري يصدر عن هذه الرؤية التي لا يخفى غموض فعلها حتى الآن كونه عصيا على التحليل فانه سيكون بلا شك حاضن وعي الشاعر ومكيف منطقه الذي كثيرا ما يعتمد اللامنطق ليكون فنا مغادرا المنطق المألوف ومنفردا باحتواء نبضه الخاص وأسراره عن طريق التشكيلات اللغوية التي ينتجها زخم التجربة الوجدانية الداخلية وأهم تلك التشكيلات في النص الشعري .. الصورة الشعرية التي تمتلك "قدرة تماثل قدرة الحلم الذي من شأنه إعادة التوازن للإنسان بين ما يعتقده ممكن التحقق وما يراه غير ممكن"[10]، ولما كانت الفائدة متحققة في كل انواع الدراسات المهتمة بالصورة فسنقتصر على الساكنة والتشكيلية فضلا عن الاشارة الى اهم المرجعيات المعتمدة.

في قصيدة (بين أحضان الجبل) تمتزج معطيات الصورة شبه الساكنة بالفن اذ تتثال التشكيلات الصورية بنسج يتخذ من العطف بالواو المتلاحقة آلية صوغ في فعله الشعري[11]:

جيش الظلام

والعتمة الدكناء والغاب الحزين

وانامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام

والليل والافق البعيد

والجدول الثرثار والصمت الرزين

لا يبقيان علي ونام ..

لا يخفى ان قلة الأفعال في هذا المقطع كان من شانه حسب النحويين والنقـاد ان يعمل على تشكيل صورة تتسم بنوع من الثبوت والسكونية، فالفعل هو محـرك الصورة وباث الحيوية فيها، لكن هدوء البث هنا لا يعدم نبض حركة داخلية أشاعها توالي الصور المتلاحقة والعطف المتتالي والإيجاز في تركيب الجمل الاسمية الذي نجم عن حذف الخبر او غيابه معتمدا في الأيحاء به على الـسياق الـذي اكتنـف التركيب في جمل متعددة، وروده في جملة: لا يبقيان على ونام في السطر الأخير من المقطع موحيا فضلا عن الاقتصاد اللغوي في التشكيل الذي تـأتّى عـن قلـة المتعلقات والزوائد، كل ذلك جعل من الصور متعالقة ببعضها وامضة بما تـداخل فيها من مرتكزات صورية مدها بها المجاز، فجيش الظلام والغاب الحزين، وأنامل الجبل، ووجه الغمام، والجدول الثرثار والصمت الرزين، كلها صور ارتكزت على الاستعارات والتشخيص والتشبيهات التي بثـت صـفات إنـسانية فـي الأشـياء والموجودات مشبعة فيها الحياة، ولا يخفى ما في هذه القصيدة من تـأثر بأسـلوب السياب الذي ترك سماته على شعراء عصره .. شاذل والبياتي وآخرين من شعراء جيله ومن تلاهم في قصيدته الليل والسوق القديم ..

و في قصيدة (قابيل في الدملماجة) تلعب الصورة اللونية دورا مهما في تشكيل الدلالة التي حققت مراد الشاعر في تصوير اقتتال الإخوة والتعبير عن حوادث دموية[12]:

واخي قابيل يمد الى جبل التوبة

حبلا من دم

ينساح يغور إلى قلب التربة

وبعيني يونس ينشك الخنجر

ويطير غراب

و يئزّ سحاب

وتموت البذرة يقتلها سم احمر

تذروه الريح إلى جبل التوبة ..

فاللون يرد هنا بشكل مباشر وغير مباشر، ويلعب اللون الأحمر مباشرة مرة، وبمكون رمزه الدموي أخرى لعبته الدلالية المهمة في التعبير عن إهدار الحياة والإعتداء عليها. إن نظرية الإبصار الثلاثي للون، او نظرية العناصر الثلاثة تقول بوجود ثلاث عمليات ميكانيكية لأدراك الألوان واحدة لكل لون من الألوان الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق وتتم هذه العمليات في شبكية العين من خلال مخروطاتها الحساسة تبعا لطول موجة الضوء، فنوع من هذه المخروطات شديد الحساسية للموجات الطويلة (منطقة الأحمر) ونوع للمتوسطة (الأخضر) ونوع للقصيرة (الأزرق) وقد أثبتت الأبحاث فيما بعد صحة هذه النظرية، فالمخروط الحساس للأحمر يستجيب عند ضوء يتموّج من 450 إلى 700 ، فهو يمتلك أطول الموجات اللونية، وقد عده بعض العلماء من أقدم الألوان التي أدركها الإنسان

مندمجا بالأسود ثم أدركه لونا منفصلا قائما بذاته[13] وقد جعلته بعض الشعوب لونها المفضل في قائمة الاختيارات اللونية كونه لونا مكتنزا بالدلالة والإثارة والحركة والنشاط والمتناقضات كذلك، فهو لون الدم مانح الحياة، وفيه دلالة القتل وهو رمز النار المشتعلة، وعلامة على الغضب والمخاطر والقسوة، وهو إلى جانب ذلك يرمز للحب والشهوة ويعبر عن الفرح والبهجة والإثارة لكنه في هذه القصيدة نهض بالتعبير عن القسوة والقتل وإهدار الحياة حتى بين الأخوة، وذلك ما يعمق روح المأساة فالأخ الذي يرتجى للمحبة والتضحية، نجده هنا يمد الى جبل التوبة حبلا من دم، بالرغم من كون هذا المكان سابقا فضاء نجاة من غرق الطوفان، لكن فعل هذا الحبل لا يقتصر على ما هو ظاهر، بل يتغلغل متدفعا الى الداخل، الى قلب التربة حيث يفعل في الخفاء ما هو اشد خطورة من العلن وسيعمل داخل التربة على قتل كل عوامل الخصب والتواصل، ولن يكتفي الرمز (الحبل الدموي الأحمر) بذلك بل سيواصل تجلياته بما ينتج عن فعله التخريبي من رموز فاعلة في حقله الدلالي:

وبعيني يونس ينشك الخنجر: صورة عنف تعمل على اطفاء نور النبوة.

ويطير غراب: صورة ارتفاع اللون الأسود رمز الشؤم وحجب الرؤيا السليمة وهيمنته على المشهد تغييبا للضياء واشتغالات منظومته الدلالية.

وينزّ سحاب: صورة احتدام وتصارع ينتج عنه انتصار عوامل الإقفار بموت البذرة التي ترمز للامل:

وتموت البذرة يقتلها سم احمر

فاللون الأحمر هنا وصف لما هو ذهني كون السم مشيرا للحقد والضغائن، واخراج لذلك الذهني الى ما هو محسوس وشاخص عيانا، ومتهيىء للانقضاض

والقتل، فقد تمكن من انتهاك الامل – البذرة وقتلها، وبفعل سيادة اشتغال الأحمر بقتل البذرة التي تكمن فيها الخضرة، فقد تولى آذار الأخضر رمزا للمأمول من عوامل الإيجاب والانفتاح، وسيتحول السم الأحمر في المقطع الثاني الى ملح احمر في صورة تعبر عن وجع لاذع تكتنفه تسع جمل استفهامية بأداة الاستفهام (مَنْ) التي تشير الى القاتل (قابيل) الذي بنيت هذه القصيدة إدانة له وكشفا عن جريمته، وهذه الألوان الصريحة: الأحمر والأسود والأخضر –الذي يرمز للخصب ولذلك كان عرضة لنهش الذئاب– تكتنفها ألوان بينية مضببة وغائمة ومستعصية على التوصيف احيانا لكنها في كل الأحيان مخضبة بالحيرة والأسى:

البئر المهجورة، الحجر، عظام الأموات، بقايا الآثار، الريح، الأطمار، التراب، الأوهام، مما يؤدي بالنص الى إعلان هيمنة صور السلب والافقار في أكثر من مشهد:

يونس كان ها هنا في المساء
من ها هنا جروه عبر الهضاب
ومزقوا عينيه مصوا الدماء
من قلبه حتى استحالوا عواء
فازدحمت على الطريق الذئاب
تنهشه تنبح خضر الثياب
يونس مات مرة أخرى
وامطرت سماؤنا الحمرا
جبال قيح ودم

ان اللون الأحمر هنا يسيطر سيطرة تامة على ما سواه من ألـوان مـستفردا بالتعبير عن الدلالة التي عملت القصيدة على تشكيلها مما همش الألـوان المبهجـة وألوان الخصب، وتتنوع تشكيلات الألوان في القصائد حتى نجد الشاعر يلعب بها لعبة متقنة .. [14]

وأرنّت ..

فجأة في الافق نجمةْ

ذاتُ الوان حبيبة ..

فهي بيضاء وخضراء وحمراء وجهمة

والتلاوين عجيبة ...

ان النجمة تتجلى بألوان عدة في نظر الشاعر الذي يقرر فعـلا ان تلاوينهـا عجيبة فهي إذ تتماوج بين البياض والخضرة والحمرة والدكنة فانما تعلن عن حالة مدهشة، وعجبها ودهشتها يكمنان في عدم استقرارها على لون واحد، ان اللغة هنا ترسم مشهدها بطريقة قريبة الشبه باللوحة التشكيلية، لأن الألوان في اللوحة بعد ان يرسمها الفنان وإن أخذت خطوطها وتشكيلاتها وضع الثبوت كما التشكيلات النصية إلا أنها كما النص تظل محتفظة بحركية التلقي لدى المتأمل، لكن الطاقة الشعرية/ الفنية قادرة على تحريك صورها التشكيلية بألوانها كما فعل شاذل طاقة من خـلال اللعب باللغة، على أن اللغات بلا شك اكثر تواصلا مع الإنسان من كـل عوامـل التواصل الاخرى وأدواته، ولذلك فان تراثها الدلالي أكثر تراكما مـن كـل تلـك العوامل، وبالرغم من ذلك وللعلاقة البنيوية بين فني الرسم والكتابة فإن أحد النقـاد –وهو كورسون– يقرر أن الرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع ان يرسم الشعر كما يستطيع الرسام ان يكتب قصائد بلا صوت[15]، لكنا نختلف مع كورسون

في أن القصائد التي يكتبها الرسام -اللوحات- ليست عديمة الصوت وان كانت ألوانا، لأن لكل شئ في الكون لغته الخاصة نحسها ونفقهها حين تشف أرواحنا، والكلمات المكتوبة والألوان المرسومة لا تفتقد الى الجرس لانها تمتلك صوتا داخليا هو الذي يشيع فيها الايقاع ويشكل موسيقى القصيدة/ اللوحة، فما دامت ادوات البناء مختلفة بين القصيدة واللوحة فان طرائق التفسير والتاويل قد تلتقي وقد تتباين حسب طرائق اشتغال كل فن وأصول نقده كذلك، إن الوان النجمة تتجلى في اللغة مرة بيضاءو اخرى خضراء وثالثة حمراء حسب تخيلات الشاعر/ المتلقي وما تصوره حالته النفسية في تلك اللحظة من خلال حاسته الشعرية وليس بعينه الاعتيادية الواقعية، وعبر ومض شعري يتصاعد في عمليتي غياب وحضور، ومحو واثبات بالالوان، فالصور الشعرية هي رسم بالكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة[16]، وهذا الشحن هو الذي يحرض أكثر على عمليتي الغياب والحضور فالأخضر يغيّب الأبيض ودلالته ليحل محله حاملا دلالته كذلك وما يلبث ان يستقر حتى يسارع الأحمر إلى تغييبه والحلول محله وهكذا ...

وتتنوع مرجعيات الصورة[17] فهي طبيعية اكثر الأحيان وهي ذات مرجعيات دينية وأدبية وتراثية وسياسية كما مر في مبحث المرجعية الشعرية[18]:

1- والتقينا ....

2-غيمة تشرب غيمة

3- الظمأ يحصد شوقينا فيدمى ...

4- منجل ما ذاق يوما

5- لدم المصلوب طعما ....

6- واحتمينا..

7- ونبحنا شبق العفة في عتمته

8- ورقصنا

9 - فوق شلوينا ونمنا

10- في مسافات من الافيون تهنا.

11- وزرعنا

12- في المتاهات نجوما وأهلةْ...

13- ثم ضعنا ..

14- ومع الفجر رجعنا ..

15- وعلى الدرب شموع أرقةْ ...

16 - ورياح شبقة

17- عميت تطفئ نورينا وسلةْ...

18- من حكايا عبقة ..

19- والتقينا...

من هذا العنقود الصوري الذي تأخذ فيه الصورة بعناق الأخرى تتشكل صورة القصيدة الكلية اذ تتداخل الآليات المجازية والرمزية والتشكيلية المتعددة في تخطيط أبعاد الصورة التي وظفت فضاء الزمن الماضي، لان السرد طرح حدث اللقاء من نقطة الحاضر الذي يسترجع ما جرى ماضيا، ولذلك كان الفعل الماضي هو المهيمن على اشتغال النص، بل كان فضاءه الكلي ما عدا أربعة أفعال مضارعة اشتغلت داخل الاسترجاع هي.. تشرب، يحصد، يدمي، وفعل وقعت جملته موقع الحال من فاعل الفعل الماضي: عميت هو المضارع (تطفئ) أما الفعل تشرب، فهو فعل تأسيسي جاء في مطلع فعل اللقاء في القصيدة مباشرة مختصرا مجمل فعاليات

اللقاء إذ كثفها بايجاز صوري دال على انعتاق كل ما هو جسدي من ماديته الثقيلة ليترك الفرصة الكلية لاندماج الروحين في عملية الشرب والامتزاج تعبيرا عن التلاحم والتوحد التام اذ كيف يمكن عزل ماء عن ماء اخر يمتزج فيه، ان في هذه الصورة من شعر صاف ما يرفعها الى مراقي التعبير الجمالي الذي يتشكل في ذروة الشعرية ممتزجة بالصوفية، روح تذيب الحسي محولة إياه إلى أثير روحي، وما هذه السيولة التي اتسمت بها الصورة الاتعبير عن ديمومة خصب منتظر فقصيدة (لقاء) هي صورة كلية مركزة تشكلت من عشرين سطرا مكثفا في بناء دائري إذ نهض الفعل (التقينا) بمهمة الومضة الاولى والقفل الأخير للنص، وكأن الشاعريتوق لتكرار سرد حدث اللقاء ثانية تلذذا بذكره، وتشبثا باللغة التي تكيّف أجواء الحب بالتواصل من خلال سعي المطلع للاندماج بالخاتمة حيث يبدأ النص وينتهي بالفعل (التقينا) الذي سيستوعب كل فعاليات اللقاء التي عبرت عنها الصور الفنية المتمثلة داخل هذا الفعل في حركة دائرية، والملاحظ أن عناصر الطبيعة تضافرت برشاقة لتشكيل صور النص غيوما ونجوما وأهلة ورياحا وضياء فجر طالع، وهي طبيعة كل شعر حي تلعب في تشكيل صوره هذه الرباعية العارمة: الماء والتراب والهواء والنار.

الشعر وتداخل الفنون:

ان التغيرات التي طرأت على الشعر الحديث لم تستهدف بناءه المعماري حسب وانما كانت تبغي زعزعة المفاهيم التي حاولت ان تمنح الشعر تعريفا أحاديا لتحل محلها مفاهيم مرنة تتلون بتلون الفن الشعري القادر على التحول بتحول تجارب الحياة بكل مظاهرها ليصبح الشعر عنصر هدم لتقاليد استنزفت ذاتها وعنصر بناء لقيم فنية تستجيب لمتطلبات عصرها في وقت واحد، مما عمل على تغيير طرائق بنائه تبعا لسياق تغير حركة الحياة بمعنى ان القصيدة لم تعد انعكاسا او تسجيلا للأحداث، بل غدت مجالا معقدا يستوعب الأحداث ويعيد إنتاجها في ضوء الإمكانيات الفنية والإبداعية المتاحة بحيث نجد مقابل الصوت الواحد تعدد الأصوات ومقابل النزعة الخطابية تمثلا لانواع السرد من حوار وحكي ومونولوج، وفي مقابل منطقية الزمن تكثيفا للارتدادات، وبايجاز فان كل التحولات التي عرفها البناء المعماري او التشكيلي للقصيدة انما كانت نتيجة إفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الاخرى ومن تعقيدات الحياة المعاصرة عموما(19).

إن ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الأبقاء على إشارات من الهوية الأصلية للفن المتداخل، لكن بهيئة شعرية ولذلك فما يحدث هو عملية مزج فنية تحول الفن المتداخل من حقله الخالص الى حقل فني جديد، إن السرد في الشعر لا يبقى سرداًاعتياديا لأنه غادر أفقيته إلى التكثيف الشعري، والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنه يتحول من حركية الجسد إلى حركية اللغة التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع، والفن التشكيلي لا يحضر بعدته بل يتحول إلى شعر ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور، وما أفاده الشعر من فنون

التصوير بالكاميرا والسيناريو والإضاءة والظل وغيرها من الفنون السينمائية كلها كانت إشاراتها قائمة فيه من قبل لأنه فن التصويربجدارة، إلا انه مع تطـور هـذه الفنون الجديدة استطاع إن يوظف تطورها لتغذية قصيدته وإثرائها بتحويـل تلـك المنجزات شعرا.

فما يحدث في التداخل هو نوعَ من تحويل الجنس السابق الى عـالم الـشعر بحيث يصير ذلك الجنس شعرا فيه إشارات داخلية وامضة تـشير إلـى الجـنس المستحوذ عليه وهو يلون الشعر الجديد بتلاوين جديدة ويمنحه من طاقته ما يثريـه ويضفي عليه ما يحرك في داخله روحا لعوبا.

إن لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحدا من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعري وإثراء مضامينه، فللشكل وظـائف تقتـرن بـه وتتحـول بتحولاته، وهكذا كان الشعر قد لجأ إلى التاريخ والأسطورة والحكاية بأنواعها ليس نقلا لوقائع وحكايات سابقة بل كشفا عن كيفية التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصـرة لمعاينة الواقع وتحليل مكوناته في ضوء النماذج والمكونات الحضارية العليا فـي تاريخ الإنسان، وما نظر الفنون بعضها إلى بعض وتأثرها وتأثيرهـا إلا محاولـة لدمج التجربة الإنسانية في كلية مخصبة، حركية ونابضة بحيوية الثـراء والتلـون الطافح بلواعج الروح الإنسانية وتوقها المشتعل لاختراق المجهول ورفـع سـدول الظلام عن كوامنه.

وتعود قضية تداخل الأجناس في جذورها الأولى إلى زمن بعيد، فقد سـعت الفنون نحو بعضها للعمل على تحقيق نوع من الوحدة الفنية إذ بدأ هذا النزوع قبل قرون يوم راح الفن يبحث عن تأطير أهم ممارساته بالشعر والتصوير، ومنهم من يعود بإرهاصات هذا الاتجاه إلى أزمنة أبعد لكن هذه الدعوة لم تأخذ مكانها اللائق

إلا على يد لسنج 1729 -1781 وكانط 1724 - 1804 بوصفهما من أوائل المشتغلين في البحث الجمالي، وفي مطلع المذهب الرومانسي الذي ثار على القيود الكلاسيكية وكرس حرية المبدع والابداع، لم تعد الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية والأجناس الفنية بتلك القوة، وحاولت المذاهب التي جاءت بعد الرومانسية تكريس تلك الانطلاقة، ولذلك ظلت الفنون سائرة بمثابرة نحو الانفتاح على بعضها، ثم التداخل الى درجة المبالغة بالدعوة الى رفض نظرية الأجناس وقوانينها الصارمة داعين الى تبني رؤية جديدة تدعو الى نظرية وحدة الأدب في ظل وحدة فنية لا تتجزأ[20]، ولا بد من الإشارة إلى حقيقة مفادها أن الشعر قد انفتح منذ بداياته الأولى على فنون تعدّ لبنات أساسية بالنسبة لبنائه، وهذه الفنون لازمته وتطورت معه كالرسم في الصورة والموسيقى في الايقاع والسرد في الروي وبتطور الفنون المسرحية والسينمية والنصوص بانواعها اخذ الشعر ما يمكن ان يفيده ويطوره فأفاد من المونتاج والكولاج والإنارة والظل والسيناريو الى غير ذلك. على ان وجود أي نوع من هذه الانواع الفنية والادبية في النص الشعري ليس دليلا كافيا على تبني النص تداخلا من فن اخر ضمن مقاصده لان لكل جنس او نوع عموما مظاهر تتكشف عبر نسيج النص الشعري وهي قابلة للرصد بصيغة نسبية ذلك انها لم تحتفظ بخواصها كاملة بعد ان تخلت عن خاصية خطابها لصالح خطاب اخر[21]، فالشعر المضيف للفنون الوافدة عليه او على الأصح التي استدعاها هو لتكريس شعريته وإثرائها، هذا الشعر اذا لم يكن قادرا على الاحتواء والهيمنة وضم الوافد في نسيجه الشعري فان عملية التراسل لن ترقى الى المستوى المطلوب منها لان الأجناس الوافدة ستظل طاغية على سطح النص مما يلحق، ولعل تعميق النزعة الدرامية كانت أول سمات التشكيل الجديد للقصيدة ذلك ان لهذه النزعة حضوراً

قديما في القصيدة العربية القديمة لكنه حضور يتسم بوضوح الفضاءات مما يجعل تشخيصها واضح المعالم، ومما يجدر الإشارة إليه أن القصيدة القصصية بوصفها جنسا أدبيا له خصائص تختلف عما نحن بصدده من انجاز قصيدة تستعير من السرد جوهر ما في سماته وهي تنجز مجمل فعلها الشعري من تقنيات او وسائل ترسخ انتماءها عبر الزمن والممارسة، ذلك ان المراد هنا هو تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد ان تنصهر في بنيته[22]، وتبقى الملامح السردية في شعر الرواد محاولة جادة أثمرت فيما بعد تجارب ناضجة.

(في ثلاث رسائل من سجن الكوت) يبني شاذل قصائده على سرد حكائي يعلن عنه في المتن أكثر من مرة، وفي المقطع الثاني من الرسالة الثانية يقول[23]:

لم تزل بعد من الليل بقية ..
وخطى السجان ما زالت وما زال التتر
في قرانا يعبثون،
من دمانا يشربون،
من دمانا العربية ....

ويواصل النص سماته الحكائية في الرسالة الثانية إذ تبرز شخصية الحبيبة/ الأم:

وانت يا حبيبتي في عشنا وحيدة
تحكين للصغار
حكاية جديدة ..
عن عربي لصه القطار،
مسافر بلا هوية بلا وداع

رقم مضاع ..
في زحمة المدينة البعيدة
مدينة الأسوار والسجون والغجر.

اذ تتمظهر الحكاية من خلال شخصية رجل عربي تقتاده السلطة الى السجن ويتراوح الفضاء ما بين المدينة والعش -بيت الاسرة- والسجن والحدث الجاري في فضاء استلابي، وتتضح ملامح الشخصية أكثر في المقطع الثالث:

بالأمس مر من هنا عصفور
مغرد مصفق الجناح...
ذكرني بطفلنا الغرير
يموسق اللفظة في حبور
ويملأ المنزل بالصياح..

كما نجد وضوح الفضاء زمانا ومكانا، وتتكشف ملامح الشخصيات وتتجلى شخصية الطفل أكثر فيبدو في مرحلة طفولة مبكرة لأنه ما يزال على مدارج التلفظ الاولى (يموسق اللغة) نزقا بضوضائه البريئة، وفي المقطع السردي ثنائية تضفي على المشهد نوعا من الحركية والتلوين، مشهد بيت أليف تلعب فيه الطفولة وتضج أصواتها في أركانه ومشهد آخر يلمّح به النص هو مشهد السجن بكل ما يكمن داخله من وحشة واستلاب. ان تلاحم السرد بشعرية القصيدة هنا وصل حد التذاوت معها فصار جزءا من كينونتها وتعبيرا مفصحا عن دلالتها، بحيث صارت شرارة الشعر في القصائد المتداخلة الاجناس لا تتجلى في اللغة وحدها بل في بنيتها السردية كذلك ..[24] هذه البنية التي لا تحتفظ بأفقية السرد وتجلي عناصره التي تتشكل بلغة الصيرورة لانها تنتقل الى لغة الكينونة التي هي لغة الشعر في حين

يتطلب السرد بسط اللغة وفك تكثيفها لأفساح المجال للعناصر السردية كي تــؤدي دورها، ولذلك يحتاج الناقد الى قراءة دقيقة ومتأملة وواعية بأدوات الــنص لكــي يتمكن من إبصار مدى حضور الفن الآخر في صميم الشعر بسبب التشكيل الخاص الذي تتميز به لغة هذا الفن التي تختلف عن أية لغة أخرى .

في قصيدة (ثغاء الجرجر) تواجهنا حركة درامية طافحة بالحيويــة والتــوق للحياة، حركة مفعمة بعنفوان الفلكلور الشعبي الذي ينهل من عفوية الناس البسطاء وطيبتهم التي تعبر عن ذاتها بتلقائية تمنحها القدرة على الوصول الدافئ الأليف من خلال ثراء تختزنه لغة شعرية مراوغة نحسبها عفوية بــسيطة أول وهلــة، لكننــا نكتشف في القراءة الثانية أنها تخفي ألغاما دلالية لها علاقة حميمة بفكرة الخــصب والديمومة وفعل الأرض التي لا تتعب أو تكف عن العطاء، ذلك ان القصيدة ظلت تومض منذ عنوانها المثير بومضات جنسية متلاحقة، رابطة بأواصر حميمة بــين عوامل خصب الأرض وعوامل الخصب الإنساني مما يؤكد شمولية الرؤيا ودقــة البصيرة في استقبال إشارات الطبيعة والأشياء، وهو فــي ســرده عبــر قــصيدة (ثغاء الجرجر) يتمكن من إعطاء السمات العامة للشخصيات التي حركت الأحداث: الأب، الأم، الفتاة المتفتحة، الاخ الكسول، عباس العلج، فضلا عن تشخيص طبيعة الفضاء الحكائي المتمثل بالريف مكانا، وموسم الحصاد فصلا والنهار زمنــا مــن خلال الفعاليات التي دل عليها السياق وكلها فعاليات تشتغل فــي ميــدان زراعــي تتضح حقوله الدلالية من خلال ما يدور فيها من أجواء ومفردات كمنجــل ونهــر وجرار وعجين وخبز وغير ذلك مما أشره النص ..

ويتجلى التشكيلي في كثير من القصائد نابضا بالشعري في تخطــيط الــصور الحادة وتلوينها بألوان شديدة الإثارة، فقد تزامنت ثورة التحديث الشعري في العراق

مع ثورة الفن التشكيلي وان كان للرسم حضور قديم في الشعر أشره النقد من زمن لكنه مع التحولات الشعرية منتصف القرن الماضي واضاءة الفنون بعضها بعضا وكذلك الثقافات والعلوم ترسخت عملية التعالق بين هذه الأطراف كافة ..

ان اللاتماثل الوظيفي للعقل البشري الذي قاد بالتحديد نحو تركيز شأن من اللفظي باتجاه المكاني البصري الذي توجيه عبارة المجاز الذي تصنعه القصيدة كما ان الدليل العصبي الفزيولوجي بقدر ما يؤثرفي استخدام اللغة وفي ادراك المكاني البصري وإعادة تكوينه سمح بخلق جسر لردم الفجوة بين الشعر والرسم بقدر تعلق الأمر بمسألة الشكل كما أدى الى إعادة تعريف الاستعارات اللفظية بوصفها ظاهرة موازية ومطابقة للاستعارات البصرية في الفنون التصويرية والتشكيلية[25]. من هنا كان الكثير من الظواهر الفنية المعاصرة مشتركة بين الفنين ولا سيما في ظاهرة الغموض والغياب التي كان لها اسباب خاصة وعامة في آن واحد، ان اكثر الطرق وصولا الى الدلالة هي المرور عبر الوعي بالشكل الذي هو جوهري في خلق الفنون كلها ولكنه يظهر على نحو اكثر مباشرة في الصياغات المكانية – البصرية للرسام، والمرور من ذلك الوعي بالشكل الى ذلك الوعي بالدلالة الذي هو وعي القارئ نتيجة للادراك الحسي للشكل الشعري/[26] يرسم شاذل صورته الشعرية بحس تشكيلي حاد يلعب فيها اللون لعبة تحويلية خطرة لانها لعبة تجوس في فضاء يمتد ما بين الموت والحياة ... الأحمر/ الأخضر، يشتبك بهما معا ثم يحاول أن ينأى بالحياة منقذا إياها من براثن الهلاك، ومُدخلا عنصر الصوت ليشرك حاسة السمع في انجاز صورة حسية بالغة الحضور، فحضور اللون في الشعر برؤيتنا إنما هو حضور تشكيلي في اللغة، لأن اللون هو العنصر الحاسم في الفن التشكيلي/ الرسم عموما[27]

يدا أمي مصلبتان بين الكرم والتين
على زيتونة حمراء في الغاب
واسمع صوت طارقة على بابي
تدق وصوت أمي من وراء القبر يأتيني
ومن اعماق سينين
تصاعد صوت اصحابي
تهدج اذ يناديني
وحبات الرمال تئز، تضطرم
الا لبيك يا امي ....

ان الشعر هنا يرسم لوحة تشكيلية متكاملة، فحضور اللون في الأدب والشعر بوجه خاص انما هوحضور تشكيلي يحيل على فن الرسم، فصورة صلب الأم بين الكرومِ واشجارالتين على زيتونة في الغاب خصها الشاعر باللون الأحمر تكريسا لتشكيل صورة دموية تعطي انطباعا اكيدا بخطورة ما يجري من قتل وتنكيل في هذه الأرض التي يتحدث الشاعر عما وقع عليها من ظلم، اذ يتم رسم صورة الصلب في مفارقة حادة على شجرة الزيتون رمز السلام الدائم الخضرة، ولا يخفى ما للأخضر من وظيفة إشاعة التوازن والخصب ،فان الفن التشكيلي بيد الشاعر يفاجئنا بمفارقة أخرى إذ يرينا شجرة الزيتون بخضرتها الدائمة حمراء تعميقا لروح العدوان وسفك الدم. لكن الفن الاصيل لا يستسلم لعوامل السلب والانفصال. ان هيمنة صور الشجر على اللوحة انما هو تعبير عن حنين الى الجنة الأولى، لكن صورة الجنة هي الأخرى مرّغتها الخطيئة/ الطغاة بالدم والقتل والجريمة فصارت فضاء للصلب والإعدام ، انه يخبئ مضمرات الحياة والحلم الإنساني في أعماق ما

يرسم، إن محفزات الحياة الكامنة في دواخل الشاعر هي التي تبذر مضمراتها في أعماق الفن ولذلك كان الكرم رمز التحول/ الخمرة، وكان التين رمز الجنس تواصلا واستمرارا مع الحياة وديمومتها، وكانت الزيتونة بأصولها الرمزية والدلالية هي الأصل الراكز الثابت بينما الاحمر طارئ متحول لتبقى الخضرة والخصب والتحول للدائم رمزا لحركية الإنسان في الحياة.

ان الصور التي ينشئها الشاعر والرسام كلاهما انما هي صور ذهنية غير واقعية يقوم بتشكيلها من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التي سبق له ان استجمعها من معايناته المختلفة وهو يقيم صوره التخييلية بالانتقاء من بين المقومات الإدراكية المتذكرة الكثيرة ويربط فيما بينها وبين الصور الآنية التي يقع عليها وقت إعمال خياله في الموقف[28].

ويمزج الشاعر بين فن الغناء والشعر في تواشج منسجم إذ يستعين شائل بالأغنيات والأناشيد والموسيقى وألحانها وكأنّ فنا واحدا لايكفي للتعبير عن المشاعر التي تفيض في روحه، ولذلك يعمل على استنهاض فنون مؤازرة يُداخلها ببعضها وبالطبيعة وعطرها وصحاراها وينابيعها لعلها تفي بمهمة البوح، فالغناء إذ يحضر بالشعر إنما يحمل معه روح الأغنية وعصرها وتراثها فوصف الأغنية بالحجازية هنا إحضار لكل مازدهر في الحجاز من شعر وطرب ووصف للحب ومغامراته، لكن تلك الأغنية المزدهرة غدت أنشودة حادي المجانين إذ فقد أهلها زمام الأمساك بها والأخلاص لمجدها، وكان نتاج ذلك أن تحولت قصائد الشاعر الى أطلال أغنية باكية[29]:

الليل أغنية حجازية

يشدو بها حادي المجانين

وقصائدي أطلال أغنية
في التيه ابكيها وتبكيني
ويواصل تداخلاته مابين الشعر والطبيعة والغناء[30]:
كالغيث يبل شجيرات مرة ..
في قلب الصحراء
كفراشة صيف تحتضن الزهرة
وتميل على نبع الماء
وكالحان الراعي الثرة
تدحو أصداء الأصداء
في ارضي الشاسعة الحرة
كنشيد يبعث في قومي الهمة

....

بوحي يا أخت جميلة
بالحب وبالحرف المسحور
يتفيأ ظل جميلة
وتغني أغنية للنور

انه يسجل شرط الفن الذي يحمل في وظيفته الجمالية نور التواصل وعبير العدل الذي يحمي كرامة روح الإنسان من كيد المزورين، ولذلك يكون تأثير الأغنية في المتلقي وفي الواقع هكذا:

فتدك أصول السور
وتبشر بالحرية ..

كما أن الثورة الحقة في رؤيته لا تكون خلاقة إلا إذا اقترنت بالعشق ملازما حميما ومصيريا لحاجة كليهما –الحب والثورة– للايثار والتضحيات الجمة، فالثورة التي لا تشعلها نيران الحب لن تكون إلا نزوة بلا روح:

ويغوص الى أعماق الروح

فيمسد شعر الثوار العشاق

ويجعل من الأغنية عنوانا للقصيدة ايمانا بقدرتها على بعث نشاط الروح لتجاوز السكونية التي لا حياة للابداع معها. ذلك ان للعنونة اثرا مهما في ترسيم خطوط الدلالة واضاءة متن النص والعمل على بلورة مقاصده كما فعل في قصيدتي (اغنية الكوخ) و(أغنية حب) مثلا[31].

ويدخل الرقص ليلون الشعر بحركية التأثيث المنتشي بالأمل الوامض بالتواصل والمحقق لفرح الروح وهي تهفو بالفن سموا، فالرقص في ابسط تعريفاته هو التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي ايقاعا للزمن في وحدة منسجمة مع الطبيعة دون تدخل المجتمع والأسرة اللذين يعملان على تقويض اندفاعه والتأثير عليه، اذ تمكن التاريخ والأنظمة والمجتمع والأيديولوجيات من تطويعه –الجسد– حسب رولان بارت وجره من عفويته ولا وعيه وانسيابيته بحيث لا يحيل الا على ذاته لأنه ليس تعبيرا عن فكرة او عن وضعية سايكولوجية بل هو يعوض ذلك بأحادية الإنتاج الجسدي، بمعنى انه ينجز حركاته الروحية والنفسية بجسده، في سمو يقاوم الابتذال لان الابتذال هبوط بالفن الحق، فهو اقتصاد متدهور للعلامات كما يؤكد بارت[32]. ان الرقص تعبير لاهب عن الشعور بالحيوية واحتدام المشاعروهو تخليص للداخل من طاقة متوترة تضر بالروح والجسد، وما قول الشيخ جلال الدين الرومي ارقص يرقص الكون الا

تأكيد لحقيقة التطهر من شوائب المادة والتحرر من ثقل أعباء الحياة، حتى اتخـذه الصوفية مظهرا من مظاهر الذكر ورتبوا له حلقات خاصة وربما قصائد خاصـة كذلك، ولذلك لازم هذا الفن الإنسان من قديم الزمان، فكان معبرا عـن خـصائص العصر وروحه وهو وسيلة من وسائل الإبداع اذ تكمن فيه تقاليد الشعوب ولغـتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجمالي أهم أبعاد الرقص كونه إفاقة ويقظة روحية تمنح الراقص ما يصبو اليه من متعة وسمو ولذة وانسجام وشعور بحياة مفعمـة بالـشباب والثـورة علـى عوامـل الإقفـار والسكون(33):

تتراقصين على الجبل   نشوى يداعبك الأمل

الحسن ملك يديـك   والدنيا تمر على عجل

الزهر نوّر وجنـتيك   بحمرة خُضبت بطل

إن النشوة هنا تسمو بالجسد على ماديته وتبعث فيه طاقة سحرية تنفـث بـه الحيوية والعنفوان ليتعالى بالنشوة على كل مايشده نحو الأرض، وإذ تمتزج الأنوثة بفن الرقص تتحول الدنيا الى مشهد جمالي من طراز خاص في رؤية الشاعر حيث يمتزج النور بالعبير بالشعر:

أحمامة الروض المنور فاحفظي قلبي لديك

يا نفس قد ملك الجمال قيادنا يا نفس ويك

وتتسع فاعلية فن الرقص في الشعر لدى شاذل حتى تـصير فـضاء لحـزن مذبوح بالم الانكسار العربي الفادح جراء نكسة حزيران وخذلان العرب فيها ومـا لاقاه الشعب الفلسطيني من مواصلة النفي والعدوان والتشرد، فالرقص ليس تعبيرا

عن الفرح حسب بل هو تعبير عن أعلى درجات الحزن لحظـــة يــضيق الجــسد بمكابدته فيلجأ لحركة الرقص نفضا لألمه وتخلصا من ثقله[34]:

فلترقص اجراس كنائسنا والمعبد

ولتصعد لله مآذننا وقباب المسجد

وليصدح صوت بلال مرثية

للطفل العربي المذبوح

ولترقص كل الاجراس

فوق الاشلاء العربية ...

إن الرقص هنا تعبير عن وجع ممض تحرقه مشاهد مأساوية للأطفال العرب الذين تُذبح براءتهم بوحشية دونما إثم ارتكبوه، ولأشلاء الجموع العربية التي تُراق دماؤهم وهم يدافعون عن حقهم وحق شعبهم وأمتهم في الحياة، وتدخل ثنائية النور والظلمة في لعبة الشعر لديه[35]:

مضى الليل واختبأ الكوكب

وهذا خيالك ... لا يذهبُ

وبتُ وبات الكرى نافرا

أراهُ .. ولكنه يهربُ

اذ تجتمع لمثل هذا النص ألوان تتباين في إيحائها لكنها تنسجم في رسم صورة تتداخل فيها المشاعر تداخل ألوان الظلمة بالنور بخيال الحبيبة، فالشاعر يدرك لعبة التلوين الفني وتنوع مكونات القصيدة إدراكا ذوقيا ولذلك يستدعي ثنائيــات منهــا الجفاف – الرواء، الظلمة – الضياء الموسيقى وألحانها– الصمت، لكن التعامل مع لعبتي النور والظلام قد يأتي حياديا لديه فلا ترتكز قصيدة (هواجس) على صــراع

بين الظلمة والنور رمزين لصراع بين الحزن والامل، انما تعرض مشهدين، كــل مشهد على حدة مما يدفع الشاعر الى التساؤل عما فعل الكوكب بعمره حيث يظــل المشهدان يشتغلان بحيادية، النجم بعيد في السماء بينما تثوي ظلمة الألم بعيدا فــي دواخل الشاعر[36]:

ذلك النجم الذي اقلق سهدي
هل له بالشوق والاحزان عهد مثل عهدي
لم اكن اعرف اني
سوف القى ساهدا يدرك حزني
انا قد ضيعت عمري
يا ترى هل ضيع الكوكب عمره
وانا سودت شعري
بمداد الحزن بينا يعشق العالم سحره ..

ريادة شاذل طاقة العروضية:

سبق القول في محور سابق من هذا البحث أن الشكل في الفنون ليس نمطا ثابتا أو مقدسا بل هو يتسم بالمرونة والقدرة على التطور والاستجابة لعوامل التحول متى ما وجد في هذه العوامل داعيا للانعطاف، وعوامل التحول الفني للأشكال ذاتية وموضوعية، ذاتية بمعنى أنها تنبع من حاجات الفن الذي لايمكن له الا ان يستجيب لمتطلبات عصره وإلا بات معزولا عنه وغير قادر على احتوائه واستلام إشاراته، كون وظيفته السابقة استنفدت طاقتها على التواصل ويكون استمراها بهذا الوضع مجرد تكرار تقليدي لا طائل من ورائه لأنه لم يعد قادرا على خلق الإثارة المطلوبة من الفن، ولا خلق الاستفزاز المحرض على الدهشة والتلوين حينها يكون الفن الأصيل على أهبة الاستعداد للتحول، يساعده في تحقيق هذه اللحظة المهمة عوامل موضوعية مؤازرة تأتيه من الأجواء المحيطة بالفن، وهي عوامل ثقافية حضارية تاريخية وسسيولوجية تنطلق من مجمل حركة المجتمع بشكل خاص ومن مجمل حركة الفنون في العالم، هذا العالم الذي غدا مرئيا ومسموعا من قبل الجميع ومتاحا للجميع كذلك، إذ لم تعد أجهزة الاتصالات المبهرة تحجب منه شيئا على احد، وصار في مقدور الجميع الإطلال على بعضهم والإفادة من تجارب بعض، فالتحولات الكبرى في الفنون تنبع من حاجة ملحة داخل الفن ذاته، تؤازرها أو تناهضها القيمُ النقدية السائدة، أما العوامل الاخرى فهي عوامل ساندة لتلك التحولات، تتفاعل معها تفاعلا جدليا، ولقد كانت هذه العوامل المؤازرة التي ساندت الانعطافات الأدبية والفنية المهمة ولاسيما في الشعر منتصف القرن الماضي كثيرة ومتنوعة وأهمها التحولات التي عصفت بالعالم اثر حربين كونيتين ألحقت أضرارا بالغة بالإنسان وبمنظومات قيمه، وبالرغم من التقليد والسكونية التي اتسمت بهما

الحياة الثقافية في العراق بداية القرن العشرين إلا أن رياح التغيير ما لبثت ان فعلت فعلها بنشاط الترجمة ووصول نماذج من الشعر الأوربي ونظرياته في اللغة والنقد وتنوع آليات التصوير والترميز والأداء الموسيقي، وقبل كل ذلك نمو الوعي بالتحديث والشعور بضرورة الحرية في الكتابة والجرأة في التجريب وفي اختبار طرائق تعبيرية تعمل على تحديث الشعر وتجديد روحه، من اجل مواكبة روح التطور، فالفن يحتاج الى تغيير شكله المعبر بين حين وآخر[1]، لذلك راح الشعرُ يعمل على استكمال أدواته وتجديد رؤاه وأشكاله، وحين طلعت الشاعرة نازك الملائكة بنموذجها الشعري الجديد ومعها السياب وشاذل طاقة والبياتي وبلند الحيدري وأكرم الوتري ورشيد ياسين ومحمود البريكان وسعدي يوسف ويوسف الصائغ، وآخرون لم تحالفهم الشهرة لبعدهم عن بغداد مركز الإبداع والثقافة في العراق كمحمود المحروق وعبد الحليم اللاوند في الموصل، كانت روح التقليد ما تزال هي المهيمنة على الموقف الأدبي لكن الجديد الأصيل ظل قادرا على انتزاع فرصة الحضور والاستمرار، وهكذا كان شأن الشعر الذي كتب بطريقة مغايرة والذي لم يجر إجماع حينذاك على مصطلح لتسميته فقد وصفته نازك الملائكة بأنه لون جديد وأسلوب جديد[2]، وسماه السياب شعراً متعدد الأوزان والقوافي[3]، وقال عنه شاذل طاقة انه شعر كتب على نسق منطلق، اذ يؤكد انه جرب في عدد من قصائد ديوانه الاول "على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة ولا يلتزم عددا معينا من تفعيلات البحور إذ تجد في البيت الواحد تفعيلة او تفعيلتين ولعلك تجد في اخر خمسة، وفي اخر اكثر او اقل"، ويواصل موضحا أن هذا الشكل الجديد "ليس مرسلا ولا مطلقا من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئا وينطلق عن اشياء"[4]،

ويحاول شاذل العمل على تأصيل الشكل الجديد بقوله: "ولعل من حق الفن ان نذكر ان هذا الضرب ليس مبتكرا لأن جذوره ممتدة في الشعر الاندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به الى شعراء المهجر الذين نظموا فيه وأبدعوا أيما إبداع"[5] ولسنا هنا بصدد محاورة التأصيل، لكن التسمية التي شاعت حينذاك في الميدان الأدبي والنقدي هي مصطلح الشعر الحر الذي يؤكد انفتاح النموذج الجديد رؤية وشكلا معا، والذي تغلّب عليه فيما بعد مصطلح (شعر التفعيلة) الذي يعبر عن مرتكز الشكل الجديد (شكلا) إذ يضعه في وصفه الدقيق من الجذور الأصلية لمصطلحات العروض العربي الذي وضعه الخليل، ومن التحول عن بنية الشطرين إلى التفعيلة، وبما انه لا فصل بين الشكل والمضامين فان أي تطور حقيقي سيكون في الرؤية أولا وفي الشكل ومضمونه معا مما أدى فيما بعد إلى تحولات مهمة في فعل الكتابة ذاته إذ تحولت من الأحادية إلى التعددية ومن الذاتية إلى الدرامية ومن الأفقية إلى التشكيلية التي لم تعد القراءة التفسيرية قادرة على الوفاء بالكشف عن دواخلها بل صار التأويل ضرورة من ضرورات تلقيها ..

كان شاذل طاقة إذن واحدا من رواد هذه الحركة الشعرية الجديدة في وعيه بضرورة التجديد التي طرحها في المقدمة المشار اليها وفي النماذج الشعرية التي قدمها مبكرا فديوان (المساء الأخير) هو الديوان الرابع في هذه الريادة مع الملائكة والسياب والبياتي فقد كتب قصيدة التفعيلة معهم في وقت مبكر، وكان على تماس شديد مع الحلقة التجديدية الأولى في دار المعلمين العالية عام 1947 كما يؤكد الشاعر راضي مهدي السعيد، وأنه دخل في أول مغامرة عروضية سبق بها الرواد حسب الدكتور خالد علي مصطفى والدكتور مالك المطلبي[6]، والباحثون في قضية ريادة شعر التفعيلة يكادون يجمعون على كون طاقة من الرواد الاوائل في هذه

الحركة وليس من الجيل الثاني كما عده بعضهم، فقد التقى السياب وتحـدث عـن موهبته وأثره، كما قال عنه السياب إن شاذلا شاعر كبير[7].

لكن شاذل طاقة لم يأخذ حقه من الدراسة التي يستحقها في ميدان ريادته فـي التجريب العروضي الذي كان له فيه من السبق ما تؤكـده قـصائد ديوانـه الأول المكتوبة على الشكل الجديد من جهة وزمن القصائد التجريبية لزملائه الرواد الذين كتبوا بعده بسنوات، والتي نبه عليها الباحثون في المصادر المشار اليهـا سـابقا، وعليه يمكن ملاحظة الاتي:

1 – ان مقدمته لديوانه (المساء الأخير) هي الورقة التنظيرية الثالثة إلى جانب مقدمة نازك الملائكة والسياب فقد صدر ديوانه الأول (المساء الأخير) في 20/ 7/ 1950 وهو وقت لا يبعد الا باشهر معدودة عن ديـوان نـازك (شظايا ورماد) الصادر عام 1949 ومقدمتها المطروحة في ذلك الديوان التي نظرّت فيها للشعر الجديد، وديوان السياب (اسـاطير) الـصادرعام 1950، مع مقدمته التي أكد فيها توجهه نحو التجديد، كما صدر ديـوان البياتي (ملائكة وشياطين) في آذار 1950، الذي طرح فيه قصائد جديدة على المنوال نفسه، وقد طرح شاذل فـي ديوانـه الأول ذاك النمـوذج التفعيلي مع العمودي مخترقا الأجواء التقليدية السائدة ومغامرا عروضيا سباقا داخل حركة التجديد ذاتها، تلك الحركة التي جسدت مبدأ مهما فـي الفن والأبداع هو ألا ثبات يمكن أن يخلد لأي صيغة شعرية أو فنية لأن الصيغ اقتراح العصورالتاريخية والاجتماعية التي لا تعتـرف بقداسـة الأطر الأبداعية ولا دوامها، مؤكدة أن صيغة التعبير الجديدة هي صيغة العصر الحديث مثلما كان الشعر العمودي هو صيغة العصور السابقة[8]

مما يسجل له الحق في الريادة، ويكرس اسمه شاعرا من رواد حركة الشعر الجديد مع نازك والسياب فضلا عن أهمية طروحاته في مقدمة (المساء الاخير)، وعليه فإن مقدمة شاذل مع مقدمتي الملائكة والسياب تعد من أقدم الوثائق النقدية المهمة التي طرحت شعر التفعيلة نموذجا شعريا جديدا وبرّزت حضوره في تلك المرحلة بالذات، لأنها دعت للتجديد وضرورة التجاوز، إذ سجلت مقدمة شاذل انحيازه للحركة الشعرية الجديدة ودفاعه الحار عنها ،وهوانحياز لضرورة تحديث الحياة العربية واقعا وحضارة وثقافة وفنا وفي كل مناحي الحياة، وقد سبق الكلام عن أهمية هذه المقدمة وتحليل الدكتور عبيد لها في محور الريادة.

2- كانت البحور الصافية هي الفضاء الذي كتب به الشعراء شعر التفعيلة كما دعت لذلك الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، لكن شاذل طاقة كتب قصيدة (انطلاق) في ديوانه الأول معتمدا على موسيقى الخفيف وهي اول قصيدة تفعيلة تكتب بإجماع النقاد على بحر مركب من تفعيلتين ويعود تاريخ كتابتها حسب تاريخ نشر الديوان الى المرحلة السابقة لصدوره وكما حددها شاذل في حديثه لعاصم الجندي مابين 1948-1950، بينما كتب السياب اول قصيدة له على بحر مركب عام 1957 وهي قصيدة (ثعلب الموت)[9]، وفي قصيدة (انطلاق) أفاد فائدة قصوى من تفعيلة (فاعلاتن) التي أغرم بها شاذل فكان بحر الرمل حسب احصائية كاظم صليبي العائدي قد احتل المرتبة الاولى من بين البحور المعتمدة في قصائده التفعيلية لما في هذه التفعيلة من حركية توفرها الانسجامات الناجمة عن

زيادة الحركات على السواكن مما يوفر للقصيدة نشاطا وانسيابا حيويا[10].

سوف أنسى فلا تعيدي عليّا ..

ذكرياتي...

ودعيني وانت بين يديا ..

انهلُ السحر من شفاهك حيا ..

وإذا ما جننت .. واختبأ البدر وراء الدجى يختبىء شيا

فاذكريني ..

واعلمي انه سيطوي حياتي

وشجوني ..

اذ نجد انه اعتمد في الأسطر القصيرة ذات التفعيلة الواحدة على (فاعلاتن) وحدها من بحر الخفيف دون اللجوء الى تكرار (مستفعلن) وهو يفعل ذلك معتمدا على نشر النغم العام لفاعلاتن كقاعدة ايقاعية للنص بينما يلجأ الى مستفعلن للتلوين والمغايرة إنقاذا لموسيقى النص من الاستسلام للرتابة، وتجدر الإشارة الى انه لوّن البحر الخفيف في هذه القصيدة فمرة جاء بالشطر الواحد كاملا واحيانا قليلة بالشطرين، ثم يذهب الى التفعيلة مرة أخرى، لكنه في كل الاحوال كرر فاعلاتن وحدها في الأسطر القصيرة عبر النص كله وبين آونة واخرى[11].

3- التداخل العروضي: هو تداخل وزن بحر شعري في بحر آخر ضمن القصيدة الواحدة، وهو يختلف عن ظاهرة التنوع بين بحرين أو أكثر، ذلك التنوع الذي يجري في قصيدة المقاطع[12]، لأن التداخل يرد داخل تشكيل القصيدة ولذلك يقول المطلبي، شاذل طاقة أول شاعر أقدم بوعي (وهو

دارس العروض)على تجربة مزج الأبحر والمقصود بالمزج هنا كما نفهم من السياق هو تداخل الابحر في القصيدة الواحدة فقد كتب قصيدته (غضب) على بحري المتدارك والخفيف مفيدا كذلك من الأنسجام القائم بين بنية تفعيلات البحرين[13]:

اصعدي للسماءْ

واهبطي للترابْ ..

لم يكن لي رجاءْ

في الهوى والعذابْ ..

فاغضبي واحنقي وعودي إليّا

بعد حين ،

وابعثي حبناء وجودي عليّ ،

بالشجونْ ..

انا لا أفهم العيونْ

والمنى الحالماتْ ..

فاجهلي من اكونْ

واغضبي يا فتاةْ ..

والملاحظ هنا ان المزج أو التداخل العروضي بين بحري المتدارك والخفيف لم يحدث نشازا كذلك لما بين البحرين من تقارب وانسجام في التشكيل، فالنص ينعطف من رتابة المشاعر في غياب الرجاء وشحوب الأمل مع المتدارك، الى الصعود بالنبرة مع الأمر بالغضب والحنق مع الخفيف.

4- لكن التداخل الأهم حدث في قصيدة (انتصار أيوب) التي اعتمد في وزنها على ثلاثة بحور هي المديد والمتدارك والرمل ومتأمل تفعيلات هذه البحور سيجد ان بينها انسجاما بنيويا كذلك، إذ ترتكز جميعها على فاعلن كنواة ايقاعية، ثم يُزاد عليها سبب خفيف نهاية التفعيلة لتصبح فاعلاتن في الرمل، وهذه التفعيلة ذاتها تشكل في المديد ثلثي البحر مما يؤكد الخبرة العروضية للشاعر ومعرفته الدقيقة بطبيعة التجاوب النغمي، وفي أي المتجاورات من التفعيلات يمكن حدوثه، فهو يستهل القصيدة بوزن الرمل..فاعلاتن[14]:

ثم مرتْ...

سنوات ومجوس النار في الوادي يصلون لفحمةْ ..

وأرنتْ ...

فجأة في الافق نجمةْ ..

ذاتُ الوان حبيبة .

ان تتابع فاعلاتن في المقطع ينسجم وتتابع السرد لكنه حين يأتي على خبر الموت ينكسر التتابع المتواصل ب: فاعلاتن فيتهدج خبر الموت وأساه بتفعيلة فاعلن لينتقل الإيقاع من الرمل الصافي الى المديد المركب بتقدم الحدث نحو وقائع جديدة:

مات ايوب فقل للحزانى:

أهل ودي اشربوا الصبر كأسا فكأسا ،

لا تثوروا..لا تذموا الزمانا ،

ان هول الردى ليس أقسى،

يا حزاني، من شقاء الحزاني. !

وفي المقطع الثالث يتجلى التداخل العروضي في أبلغ صورة، يقابلـه تـداخل للزمن في السرد، فبعد أن أعلن السارد عن موت أيوب في هذا المقطـع يعـودفي المقطع اللاحق ليخبر عن مواصلته المحنة وهو يرقى الى الموت جسوراء مفيدا من تقنية الاستباق، مبتدئا ببحر الرمل ومنتقلا بانسياب الى المتدارك منتهيا بالمديد فـي مهارة تركيبية عالية تتجاوب والانعطافات السردية للدلالات من حدث الى حـدث جديد:

ومضى ايوب في محنته يرقى الى الموت جسورا

ومُدى الطاعون تفري قلبه، تذرو البثورا ..

في الشرايين وتحتل جروحه ..

والردى يمتصُّ روحه

والعذارى يبكين في غابة من نخيل :

عاصفٌ مرزمٌ أفقنا الجهم دامي السيول

يا اله الضعفاء ..

والمساكين .. وكل الأشقياء

ربنا إن المنايا تجيش ..

ربنا ..

خلِّ ايوب المسجّى يعيشُ ..

خله ولتستبحنا الجيوشُ ..

ولا يخفى ما في هذا التداخل من تلاؤم إيقاعي يصدر عن رؤية تتسم بـوعي موسيقي يتصف بالقدرة على التمييز بين البحور القادرة على إحـداث انـسجامات

هرمونية فيما بين تفعيلاتها، فتفعيلات البحور الثلاثة التي شكلت ايقـاع القـصيدة الخارجي هي:

1 – الرمل: فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

2 – المديد: فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن

3 – المتدارك: فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

واذا علمنا ان علة الحذف تدخل على أعاريض الرمل والمديـد وأضـربهما لتصبح (فاعلا) التي تساوي في رموزها المقطعية (_ ب _) رموز مقاطع تفعيلـة المتدارك (فاعلن)، أدركنا دقة وعي الشاعر طاقة بعلم العروض وبدوائره الشمولية التي تجمع بحوره المؤسسة على بؤر نغمية تتقارب مرة وتتباين اخرى، كما أدركنا الحس الموسيقي المرهف الذي كان يخطط من خلاله عمليـة المـزج أو التـداخل العروضي إذ ان هذه البحور الثلاثة تنطلق مـن تفعيلـة تأسيـسية واحـدة هـي (فاعلن – ب–) التي لحقتها زيادة الترفيل كما سبق القول لتصبح (– ب––) ولذلك كان الانسجام الإيقاعي هو المهيمن على روح القصيدة بالرغم من اشتراك ثلاثـة أوزان في تشكيلها، فهي قصيدة مارست تجربة عروضية مركبة ومتداخلة لأنها:

أ- استعملت البحر المركب وهو المديد في كتابة قصيدة التفعيلة وهذا أمر يعد خارجا على القاعدة العروضية آنذاك وقد نهت عنه الملائكة في تنظيراتها للشعر الجديد.

ب- داخلت بين بحرين صافيين هما الرمل والمتدارك في نص شعري واحد.

ج- مزجت بين البحور الصافية والبحر المركب –المديد- لأخـراج قـصيدة واحدة ذات تجريبية واعية وضرورية لانفتاح البحور على بعـضها فـي النص الواحد بما تحتاجه الدلالة، يقـول الـدكتورعلي جعفـر العـلاق:

"ان قصيدة (انتصار ايوب) تكشف عن قدرة عروضية كبيرة، بل تكشف عن ذهنية تركيبية قادرة على النظر الى القصيدة في مستويين من مستوياتها ..المستوى الايقاعي للتجربة والمستوى التعبيري"[15].

د- ان الانعطافات الوزنية من بحر الى بحر لم تكن مصاحبة حسب، بل كانت مؤازرة وداعمة لانعطافات دلالية واضحة في النص مما يؤكد ان تجريب الشاعر كان مدروسا، وهذا ما يشير إلى ثراء العروض العربي وغنى طاقاته عبر الزمن.

وتؤكد هذه القراءة مع الدكتور المطلبي أن النمط العروضي المتداخل في العروض العربي بحاجة الى عناية خاصة في الدراسات العروضية، وأن شاذل طاقة هو أول شاعر وضع أساس النمط المزجي في عروض قصيدة التفعيلة، والذي أدى بعد ذلك إلى الإيقاعية في القصيدة الحديثة التي تطرح القصيدة بكل تفرعاتها كأيقاع واحد...[16] والتي تطورت فيما بعد الى مزج أكثر من ثلاثة بحور وتداخل تفعيلات متباينة في النص الواحد دون ان تنال هذه الظاهرة ما تستحق من تحليل وتقييم.

5- إنه تجرأ على ما كان سائدا في زمنه وفي شعر زملائه من اعتماد الحد التفعيلي الاقصى للسطر على اربع تفعيلات، فكتب بخمس تفعيلات من الكامل في ديوان (المساء الأخير) وفي قصيدة (المساء الأخير) ذاتها:

قد كان لي قلب وأحلام وآمالٌ كبارْ

وأتى المساء، فلم يدع شيئا أعيش على مناهُ ولا انتظارْ ..

وفقدتُ نفسي يوم رحتُ أجوبُ، أبحث في القفارْ

ففي السطر الثالث من هذا المقطع (وأتى المساء...) خمس تفعيلات ضربها فيه تذييل: (متفاعلانْ) ورويها مقفل بالسكون المسبوق بالردف مما يعبر عن لوعة انتظار طويل ومكتوم لا حركة تطلقه للخارج فتخفف من ثقل معاناته .

وكذلك يفعل في قصيدة (السر الضائع) على المتقارب، مما يدل على تجاوزه النسق الرباعي المرتبط بالشعر العمودي في معظم بحوره كما أنه أكثر من النسقين الأحادي والثنائي وذلك خروج آخر، هدفه كسر الرتابة الايقاعية للأنساق الثلاثية والرباعية حين تتوالى على غرار واحد، ونجد هذين النسقين في قصائد: (حصاد النار) (لن أعود)، (السر الضائع)، (أغنية الكوخ)[17].

دعي الليل يبحث عن سره

وراء الصخور ..

وخلف الغمام

....

ويبعث من طية الصدر سر الوجود

فلم يكن الشعر غير ظلال الشجنْ

إذ نجد نسقي التفعيلات الثنائي والخماسي حاضرين في المقطع من المتقارب– مما يؤكد نزوعا نحو اكتشاف القدرة العروضية على ارتياد أنماط جديدة من التشكيل .

6 – وظف شاذل في البحور الصافية ظاهرة عروضية قلما استخدمها السياب ونازك إلا في أضيق الحدود، فقد استثمر جميع أضرب البحر الكامل الصحيحة والمقطوعة والحذّاء والمذيلة والمرفلة، على حين لم يستخدم السياب في قصائده الحرة على الكامل الضرب المقطوع قط، ولم يستخدم

الضرب الأحذ إلا في موضعين فقط في قصيدته: (السوق القديم)، أما قصائد البحر الكامل في ديوان (المساء الاخير) فنجد فيها شيوع الضربين الأحذ والمقطوع فضلا عن الأضرب الأخرى المعتادة ففي قصيدة (المساء الأخير) مثلا ورد السطران الرابع والخامس على الضرب الأحذ[18]:

1 - أنسى .. وهل تنسى الربيعَ الغضّ أزهارُ الرياض؟!

2 - وإذا نسيت فهل أكون سوى صدىً في القبر غاضْ؟!

3 - أنسى .. أأكفر بالجمال وبالخلود؟

4 - رحماك يا ربُّ ..

5 - لم يبق لي قلبٌ

ومما لا شك فيه أن أي حذف في التفعيلة يعمل على تكثيفها، وأن التكثيف سمة شعرية تختزن باقتصادها اللغوي طاقة دلالية أقدر على الإيحاء فالحذذ هو حذف الوتد المجموع برمته من تفعيلة الكامل لتغدو (متفا ب ب -)، كما ورد الضرب الأحذ نفسه في قصيدة (حصاد النار) في السطرين الثالث والرابع من المقطع:

1- ما أنت غير سراب

2- لا شئ غير سراب

3- في عالم ثاني

4- في ركن بستان

5- بين الحسان الحور والغيد

6- وعلى أغاني الناي والعود ..

واستعمل الضرب المقطوع في قصيدة (المساء الأخير) والقطع هو إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله مما يحوّل التفعيلة الى مُتفاعلْ في السطر الأول من المقطع:

ويلي، أأنسى في العذاب عذابي..

في ذلك الوهم الجميل ..

أو ذلك الحلم الطويل

أوَ هذه عُقبى الحياة .. ؟

وأكثر منه في قصيدة (حصاد النار):

سأراك لكن من يقول أراك ..

ما أنت غير سرابْ ..

لا شئ غير سرابْ..

واذا أتى زمن الحصاد

لم يلقَ غير رماد

لاشئ غير رماد ..

لا، لا تروحي ..

مري باصبعك الجميل على جروحي ،

او تمتمي ..

وتبسمي ..

تشفى جروحي ..

حيث يفيد الشاعر من ثنائية التفعيلات في الاسطر، ومن توظيف علة القطع في أضرب تفعيلة الكامل منعطفاً من التعبير بكتلة التفعيلة السالمة في

الكامل(متفاعلن ب ب – ب –) الى إطلاق التفعيلة المقطوعة (متفاعل ب ب – –
التي لا ترد علتها إلا في الأضرب.

7– أفاد من التدوير في القصيدة التفعيلية، هذا التدوير الذي قررت الشاعرة الملائكة في تنظيرها لشعر التفعيلة "أنه يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الاطلاق أن يورد شطرا مدورا، وهذا يحسم الموضوع"[19]، لكن تدوير هذه القصيدة يختلف عن تدوير البيت العمودي، لأن تدوير العمودي يتشكل باقتسام المفردة بين الشطرين، فيكون جزؤها الأول في نهاية الشطر الأول وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني، بينما التدوير التفعيلي يعتمد على اقتسام التفعيلة فيكون جزؤها الاول في نهاية سطر وجزؤها الثاني بداية السطر الذي يليه، ولهذا التدوير وظائف دلالية لعل أهمها التواصل والاستمرارية في الأداء مما يعمل على تماسك النص وإدامة جذب المتلقي لأتمام الدورة الكلامية، مما جعل الشعراء الرواد يفيدون من امكانياته، وعمل الجيل الثاني على تطويره واستثمار طاقاته بحيث غدت القصيدة كلها مدورة دورة كاملة على يد حسب الشيخ جعفر مثلا، مما يؤكد أن منع الملائكة لم يكن موفقا ولا فنيا في هذا المجال، ونجد التدوير يحدث لدى شاذل بين أكثر من سطرين[20]:

يا طفلة العينين ...
من ألقى عليك ظلال أمسية كئيبة
من روع الصدر الصغير
وأرّق الذكرى،
ومزّق أمنياتك يا حبيبةْ ..
من غال أحلام الطفولة واستباحَ

الأمنياتِ
ورقرق الظل الكئيب بمقلتيكِ ،
من أين أنتِ
ومن أتى بك يا غريبةْ ..

اذ يتشكل التدوير بين سطرين أولا ثم بين ثلاثة، فثلاثة، فسطرين، وينتشر على جسد النص بهذه التشكيلاتِ متجاوبا تجاوبا دلاليا وتنظيميا مع الاستفهام المجازي الذي حمل أكثر من دلالة منها الإنكار والتوجع والترحم.

8- وإذا كانت معظم ايقاعات العروض العربي تنتمي الى اصل واحد فان الفرق بين بحر وبحر انما يعود الى المغايرة في موقع الاسباب من الاوتاد تقديما وتأخيرا، وموقع الفواصل من الأوتاد كذلك، من هنا يكون الشاعر شاذل طاقة قد قدم النموذج التطبيقي على ذلك قبل أي شاعر من شعراء الشعر الحر في العراق والوطن العربي، وهذه بلا شك مزية تحسب له وبها ينفرد عن غيره بعيدا عن البحث في الجانبين التخييلي والتعبيري كما يؤكد الدكتور خالد عي مصطفى[21].

9- التناوب.. هو الجمع بين الشكلين العمودي وشعر التفعيلة في قصيدة واحدة سعيا الى استثمار أجمل ما فيهما من طاقة إيقاعية تخصيبا لشعرية النص ولجمالية تلقيه معا، ففي قصيدة (لا تقولي انتهينا) يناوب شاذل بين البحر الخفيف الذي شكل وزن المقطع الأول عموديا وبين المديد في المقطع الثاني[22]:

لا تقولي انتهى الطريق الى سيناء فينا ...
ولا تقولي: انتهينا..

نحن أدرى بما سقينا من العار ...

وأدرى بما أدير علينا ..

لينتقل الى المتدارك في المقطع الثاني الذي كتب على الشكل التفعيلي حين ينعطف من سرد حدث الكارثة العربية الى استفهام يموج بالتوجع مما جرى مؤكدا الإشارة الى نتائجه الجارحة، إذ تتغير نبرة الإيقاع من ذلك الألم المشوب باليأس الذي يتسع له طول البيت العمودي الى نبرة الغضب العاصف التي عبر عنها بالنمط التفعيلي:

من صبّ الملح على جرحك مريمْ ..

من فجّر في قلبك نابال الأحزانْ

ومن اغتال ربيعك يا عذراءْ ..

فليغضبْ، فليغضبْ أحمد..

ولتحزن مريمُ والقبة ..

والملاحظ ان شاذلا حتى في هذا التناوب بين الشكلين يبدو حريصا على الانسجامات النغمية بين البحور التي يشكل بها قصيدته الواحدة ولذلك جاء بالعمودي على الخفيف:

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن،

وبالتفعيلي على المتدارك: فاعلن التي تتصل بعلاقة بنيوية مع فاعلاتن مما يؤكد سعيه الى خلق انسجامات جمالية لا نشوز فيها داخل القصيدة.

10- إن جرأة شاذل في التجريب العروضي وخروجه على تعليمات الشاعرة الملائكة بضرورة التزام البحور الصافية وتنظيراتها في ذلك وهي الأكاديمية الوحيدة بين أولئك المبدعين الرجال تؤكد وعيا ومقدرة على

التطبيق الأبداعي في حقل التجريب لأن التجريب يتحول الى نوع من العبث حالما ينطلق بعيدا عن مرتكزاته الأساسية .. الوعي والقدرة الفنية على مراعاة الجا نب المعرفي.

11- يتسم شعره العمودي والتفعيلي بالحركية والتنوع في الأوزان فقد ضمت مجموعته الكاملة تسعين قصيدة.. تسع وثلاثون منها على الشعر العمودي وسبع وأربعون على الشكل التفعيلي بينما كتبت القصائد الثلاث الأخرى على التناوب بين الشكلين ووردت قصيدة نثر واحدة في المجموعة.

لقد كتب شاذل شعره العمودي على البحور المركبة والصافية ،اذ كتب على الطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والمجتث ،و كتب على البحور الصافية الكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والرجز والوافر والهزج، وبلغت القصائد المكتوبة على البحور المركبة إحدى وعشرين قصيدة احتل البحر الطويل المرتبة الأولى فيها إذ كان مجموع قصائده إحدى عشرة قصيدة.

أما شعر التفعيلة فقد كتب شاذل اثنتين وأربعين قصيدة منه على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة وهي حسب تسلسل حضورها: الرمل والكامل والمتدارك والرجزوالمتقارب والوافر، كما كتب القصيدة ذات البحر المركب من الخفيف والمديد والسريع، والقصيدة المتداخلة البحور التي تداخل فيها اكثر من وزن كما مر سابقا، فضلا عن كتابة القصيدة ذات التناوب بين الشكلين[23].

من مخطط المنتج الشعري المبين اعلاه تبدو لنا سعة الافق الموسيقي للشاعر وقدرته العروضية على توظيف اكبر عدد من البحور في تشكيل قصائده والإفادة من استثمار طاقاتها النغمية. ولا بد من الإشارة أخيرا إلى أن الإيقاع في الشعر

بمختلف أشكاله ودلالاته وتسمياته وحقوله، ستظل له مكانته الخاصـــة التـــي هـــي ملازمة للشعر والفنون الأدبية عامة ملازمة وجودية، ومن الواضح ان منهج هـــذه القراءة لن يتسع لتقديم صورة مشهدية كاملة لإيقاعات البحور والأوزان التي كتب فيها الشاعر نصوصه وطرائق انتاجها لدلالاتها الشعرية التي تتباين من نص لآخر على أهمية ذلك، وكيف يتسع الوزن الواحد لدلالات متعددة قد تصل حد التنـــاقض، وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة تؤيد هذا الطرح، ولن تتسع هذه القراءة كذلك لطرح واقع التوازيات والتوازنات والتجمعات الصوتية التي توفرت عليها تلك النصوص، والتي لعب فيها التكرار بكل صيغه وألوانه لعبته الشعرية الأثيرة، وحـــسبها انهـــا نكّرت مع من ذكروا من المنصفين بأهمية الدور الريادي لشاذل طاقة في المجـــال العروضي لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثرفي العراق والإشارة الى ضـــرورة إعـــادة الحق لرواد آخرين كان لهم دورهم في إرساء الشكل الجديد والعمل على تطـــوير الرؤى الفنية التي كتب بها وفتح مدياتها على أفق أكثر سعة ورحابة.

الريادة وقصيدة النثر:

ونحن نتأمل قصيدة (الى مثرية)[24] وهي قصيدة النثر الوحيدة في المجموعة الكاملة يبدو التساؤل مشروعا، كيف لم ينتبه الباحثون الى أهمية هذه القصيدة في الريادة الفنية لقصيدة النثر العربية ولماذا لم يسجل شاذل طاقة مع الرواد الذين كتبوا هذا الجنس الأدبي مع أن نصه نُشر حسب التاريخ المثبت على القصيدة في 10/ 9/ 1953 وهو منشور بهذا التاريخ في وثيقة ثقافية هي جريدة النضال الصادرة في مدينة الموصل/ العراق، وهل يعد الكم التراكمي هو المعيار الوحيد للريادة، أم أن الرؤيا التجديدية والسبق الى الجديد، والوعي بضرورة المغادرة والتنويع على هذا الوعي والإيمان بحوارية الأشكال هو المعيار المهم في هذه القضية؟؟

يحدد انسي الحاج بداية الممارسة الواعية لهذا الشكل عام 1958[25]، ولا شك انه يقصد بالواعية تلك الممارسة التي صاحبها التنظير، لكن التنظير للنماذج الإبداعية لا يمكن انجازه الا بدراسة المنجز الإبداعي الخاص به وتوصيفه وتأصيله وتعليل وجوده، والحق يقتضي الرجوع الى كل ما كتب في هذا الجنس سابقا للمرحلة ذاتها ولو فعل الباحثون هذا لكانت قصيدة شاذل من النماذج الرائدة لهذا الجنس ففي حين نشرت قصيدة شاذل عام 1953 فقد نشرت نماذج لقصيدة النثر لمحمد الماغوط عام 1959 في مجلة المجلة تحت عنوان (حزن في ضوء القمر) التي تنبه لها أعضاء تجمع شعر وكتبوا على غرارها وكان انسي الحاج أول من انتبه لها واصدر مجموعته (لن) ثم تبعه ادونيس وبقية الشعراء[26] ولكن شاذل طاقة لم يكن يشغله أي أمر ذاتي حتى إن كان هذا الشاغل حقا فنيا له، ولم يُنسب اليه أي مطالبة بحقوقه في الريادة ولا اظن حسب علمي ان احدا من النقاد العراقيين

انتبه لاهمية قصيدة (الى مثرية) في ذلك الوقت المبكر ولذلك لم نجد ذكرا لها مع ما كتب من نماذج مبكرة من قصائد النثر، والذي أراه مهماً هنا هو تأكيد ادراك الشاعر لقيمة التجديد بالأشكال والأنواع في الآداب والفنون، ووعيه أهمية التعبير واللعب على عنصر التنويع وحركيته فهو يدرك اهمية القيمة الحركية لفنية اللغة، كما يدرك اهمية القدرة على تنويع الأشكال الشعرية التي تحتضن تجارب الفنان ولذلك كتب الشعر العمودي الجزل وشعر التفعيلة وداخلَ بين البحور وكتب هذه القصيدة النثرية فضلا عن مقدمته التنظيرية ومقالات اخرى مهمة في الأدب والنقد والثورة والمجتمع منطلقا من كون الواقع والتفاعل معه هو مصدر الأفكار ومنبعها الذي لا ينضب، فالإنسان يدرك الأمور اولا ثم يجرد لها أفكارا.

ان كتابة شاذل لهذا النص في ذلك الوقت المبكر يعد ريادة حقيقية، لأن فيه من اللعب باللغة والتنويع بالتكرار والعمل على مغايرة المواقع للكتل المكررة ما يلفت الانتباه، مما وفر للقصيدة أكثر من لازمة اشتغلت على المقاطع التي امتد عددها إلى عشرة، مما وسع أفق النص لقبول التلوين وتوسيع مدى المغامرة الفنية لتأكيد المهارة الشعرية والقدرة على الانتقال بالشحنات التي يولدها التكرار عبر المكون الواحد او المتشابه وامتدادها من سياق الى سياق في تمظهرات منحت النص بدائل مهمة عن الوزن كما منحت الدلالة حركية عوضتها عن تمركز الإيقاع في التفعيلات.

ان قصيدة النثر التي افتقدت عنصرا مهما من عناصر الشعرية العربية الذي هو الوزن العروضي عبر عصورها التاريخية، كانت بحاجة ماسة الى ان تصنع معاييرها الخاصة بها، وكانت مثابرة الموهوبين من الذين تحمسوا لها جديرة بأن تكرس هذا اللون جنسا مهما في عملية تطوير الأشكال، جنسا يشتغل في حقل هذه

الشعرية لأن وجود شكل جديد لا يزيح الأشكال الأخرى بل يعمل معهـا بانفتـاح تعددي يؤكد رحابة الفن وسعة أفق الأبداع وخصبه، لاسيما وأن الشعرية العربيـة تتسم بالمرونة والتوثب ولذلك تعايشت فيها الأشكال الشعرية من الجـاهلي وعبـر الموشحات حتى اليوم، ولم يعمل شكل على إزاحة شكل آخر، فاللغة العربية بثرائها وغناها وسعة مجازاتها وقدرتها الترميزية العالية قادرة علـى مـنح الموهـوبين الفرص كي يحققوا ايقاعات خاصة لقصيدة النثر من خلال إتقان اللعبـة اللغويـة، فالبنية تتألف عادة من عناصر مترابطة ومشتبكة مع بعضها وفقا لقوانين تـضفي على المجموعة كلها خصائص قد تتغاير لكنها حتى في مغايرتها تشتغل داخل نظام البنية العام نفسه، كونها نسقا من التحولات له قوانينه الخاصة، ويزداد ذلك النسـق ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحولات نفسها دون الخروج عن حدود نسقها، فلا بد لكل بنية اذن من الاتسام بخصائص ثلاث: الكلية والتحولات والتنظيم الـذاتي، والمراد بالكلية أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة لنسقها ولا ترتد قوانين تركيـب هـذا النسق الى ارتباطات تراكمية، بل هي تضفي على الكل خواص المجموعة، فالمهم هو العلاقات القائمة بين العناصر المنوط بها عمليات التاليف والتكوين باعتبار الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، أما التحولات في التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق والخاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، فهـي فـي حركية دائمة لأن البنية لا يمكن ان تظل في حالة سكون مطلق بل هي تتقبل مـن التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضـاته، فمـن المؤكد وجود علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير، أما التنظيم الذاتي فهـو قدرة البنية على تنظيم نفسها بنفسها على وفق عمليات منتظمة هي قـوانين الكـل

الخاص بهذه البنية او تلك، ولا بد من الاشارة هنا الى تأكيد ليفي شستراوس أن أي تحول لعنصر من عناصر البنية من شأنه إحداث تحول في عناصر البنية الأخرى، ومن طبيعة البنية أنها تستجيب بمرونة لواقع التغيير الجديد وتتكيف له من خلال وعي بأن للبنية انتظاما ذاتيا لا يحتاج لما هو خارج عنها[27]، وهذا الانتظام هو الذي يميز ما هو أدبي من سواه، وأرى ان هذه القصيدة التي كان كاتبها واعيا بأهمية المغادرة والمغايرة، وعبر أكثر من تلوين في حركية تشكيلها وفي لعبة التكرارات التي أتقنت فن التحول الرشيق، يدرك الحيوية الفنية المتأتية بفعل ذلك التلوين، فهذه القصيدة النثرية حين غادرت الوزن فانها استطاعت ان تخلق نظامها الفني الخاص بها لأن حركية الإيقاع الداخلي المرتكزة هنا على التكرار انما تتحرك بشحنات زمنية تفضي الى حركية دلالية وهذه الحركية الفنية التي تصدر عن فن المبدع تفضي إلى تشكيل جمالي لدى المتلقي، لكن هذا الزمن يختلف في الإيقاع الداخلي عنه في العروض لانه في الثاني يمتلك قوانين تفعيلية شبه ثابتة لا ينحرف بها أويكسر أفقها غير الزحافات والعلل بينما يكون في إيقاع قصيدة النثر أكثر مرونة وتحولا، كونه لا يمتلك معايير ثابتة أو مقننة ولذلك غدا ساحة نزاع عنيفة تراوحت فيه الآراء بين افتراضه موجودا يتخلل العمل دون نمطية أو قوالب ثابتة وإنكار وجوده ووصفه بأنه وهم أو اسطورة يتوسط المتحمسين والمنكرين رأي ثالث يقول إن وجوده مرهون بتغيير بنية العقل الفكرية والثقافية والنفسية[28]، لأن الإيقاع هنا يتوزع على مفاصل عدة فهو انسجام صوتي بين جرس الكلمات ودلالاتها حينا وتلاؤم بين الحركات والسكنات وما ينتجه من اتساق بين الألفاظ على محور التأليف حينا آخر،

وهو التوازيات والتقابلات والتوازنات التي تنشأ على وفق نظام خاص هو النظـام الذي يُبنى عليه النص:

انا لا املك الا قلبي ..
ولكن اهلك لا يكتفون به،
فهم يريدون لعاشقك قلبا من ذهب ..
أما قلبي فهو من لحم ودم...
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء ..

**

جواهرك اللألاء يا حسناء ..
سأطعمها إخوتي الصغار ،
وستفرحين أنت دون شك ..
ولكن قلبي سيبكي
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء

**

وهذا العقد الجميل ياحسناء
الذي يزين نحرك المرمري ..
سأداوي بثمنه أمي المريضة
وستفرحين أنت دون شك ..
ولكن قلبي سيبكي ويبكي ،
ومع ذلك فأنت وأنا حبيبان ...

ان الشاعر يلعب على مفردات مركزية داخل كل تركيبية كمفردة قلب التـي تتحول مواقعها النحوية فتتلون دلالات سياقها، ويعمل تكرارها على تركيز ايقـاع القصيدة وتأكيد الدلالات المرادة من تكرارها كما ينـشط التكـرار بانواعـه فـي تعزيز التماسك والتلاحم النسيجي للنص، هذا التلاحم الذي ينطلق من رؤية مركبـة تدرك اهمية تكثيف الموسيقى الداخلية تعويضا عن غياب الخارجية التـي يمثلهـا الوزن المفتقد، كما يخضع التكرار لما اطلقت عليه الشاعرة نازك الملائكة: القوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن الهندسي ففي كل عبارة نـوع من التوازن الخفي الدقيق الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها[29].

ان شاذلا يلعب بالتكرار في فضاء النص معتمدا على مغايرة مواقع التشكيلات النصية المكررة مضاعفا شحناتها، كما يلعب على لازمة: فأنت حبيبتي الحسناء، ولازمة أخرى هي:

ولكن قلبي سيبكي، وعلى لا زمة ثالثة هي:

وستفرحين أنت دون شك ...

وعلى لوازم أخرى تتحرك حركية حرة إلا أنها بالرغم من حريتها المتـسمة بالدهشة "تؤدي دورا تنظيميا للغة الشعرية"[30]، فالأيقاع توظيف خاص للصوت في النص يظهر في تكرار وحدات صوتية في سياقات متماثلة أو متغايرة وبعد مديات زمنية منتظمة أوغير منتظمة بحكم الانسجام مرة ومقاومة السكونية أخرى، ولذلك فان اللوازم التكرارية عبر المقاطع هنا لا تتسم بالثبوت أو بـالتزام مـدى زمنـي موحد، بل تدفعها حركية فنية الى المغايرة مع بعضها فضلا عن مغايرة مواقعهـا، فجملة :

ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسناء، ستغدو في واحدة من تجلياتها الراقصة :

ومع ذلك فانا وأنت عاشقان

اما لازمة: لماذا خدعتك يا حبيبتي، فستنعطف من أسلوبية الاستفهام إلى الخبر المؤكد مرتين مرة بـ (اللام) وأخرى بـ: (قد) التي تفيد التحقق وهي تسبق الفعل الماضي لتغدو:

فلقد خدعتك يا فتاتي ...

وقبل النهاية يعمد الشاعر الى دمج سطرين اثنين في سطر واحد اذ يأتي السطران في المقطع الثامن:

ان قلبي سوف يبكي حينذاك كثيرا

ولكنه سوف يتعلم كيف ينسى ويموت

ليصيرا في المقطع التاسع:

أما قلبي فسأعلمه كيف ينسى ويموت ..

ومتأمل النص يجد أن اللازمة لاتجئ قبلية ولا بعدية وإنما تتوزع على جسد المقاطع فاللانظام الواعي هنا سيكون سيد الأنظمة لأنه سيشكل سياقه الخاص به، فالنظام بذاته لا يشكل دوما "قيمة جمالية يمكن ان يكتسبها الشئ بإضفاء النظام عليه وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشئ نفسه"[31]، ولذلك فقد لا تتوافق قراءتنا للشعر كليا مع رأي جاكوبسن بان الشعر هو "المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"[32] كونه ينطلق من موقف شكلاني، لأنه يبقى في الشعر الأصيل دوما ما هو خفي ينبض في أقاصي الإبداع النائية محرضا المتلقي على مقاربة النص من جديد بحثا عن دلالات لم تمسك بها القراءات السابقة فالنص المبدع قد يخفي بعض أسراره حتى عن

مبدعه، مقاوما الزمن وغباره واندثاره معا. ولذلك كان من العصي على النقاد والدارسين تعريف الشعر تعريفا جامعا مانعا، لان فيه ما سيظل دوما كامنا يلتف بغلائل غموضه الفني التي تزيد متلقيه إغراء بالمعاودة .

ان التكرار بكل انواعه يرد في هذا النص مستوعبا قوانين اللعبة حتى في تجمعاتها الصوتية، "فالتراكم أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات او تجميعا متباينا لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة..... ويمكن للعلاقة الفونيماتيكية في كلمتين متقابلتين أن تتطابق مع التعارض الدلالي"[33].

ومن الواضح أن الإيقاع في النص الأدبي لا يقتصر على الأصوات وحقولها النغمية حسب وانما هو هذا الانسجام الخلاق بين الأصوات وبين الدلالات المهيمنة في القصيدة. وعودة الى تأمل عنوان النص (إلى مثرية) نجد في مفردة مثرية التي تلتحم تياراتها الهابطة الى متن النص في صراع حاد يؤجج تناقضا طاحنا بين ثراء الحبيبة بقيم الحب وصدقه وإثراء الأهل بالفعل الرباعي المزيد (أثرى) بكل ما هو مادي زائل، تلك المادية التي ألقت ظلالها على سلوكهم ورؤاهم وطرائق تعاملهم مع الحياة، ولذلك اختار الشاعر مفردة مثرية للإحالة على تحكم الأهل بـإثرائهم معرّضا، ومعرضا عن مفردة ثرية التي هي اقرب الى صفات الحبيبة المؤثرة والعارمة بقيم التواصل، ذلك أن قيمها لا تمتلك قدرة على ضنع قرارها المطلوب ولذلك غلّب النص قيم الأهل وقرارهم عليها، فألحق بها الميم الزائدة التي حولت الصيغة من فعيلة بأصل صفة الثراء في صيغة الصفة المشبهة، الى مفعلة بأنية الإثراء ومظهريته التي تعلي قيمة المادة على ثراء الحب ومنظومته القيمية، فكانت هذه الدرامية هي مرتكز النص والمهيمنة التي حركت جذوته في صراع بين الأهل

وعوامل انفصالهم وبين ايجابية الحبيب والحبيبة وإقدامها الذي أكدته منظومة التكرار واللوازم التي كانت تقاوم القطيعة عبر فاعلية مفعمة بالعطاء، مما يؤكد أن الإيقاع ليس زينة تؤطر النص، بل هو عنصر بنائي يلتحم مع عناصره الأخرى ليشكل معها أدبية النص كلا متلاحما بقوامه النهائي المتكامل.

ان الجدل حول قصيدة النثر بالرغم من الحضور الأدبي والأبداعي الذي سجلته في الوطن العربي ما يزال قائما حتى اليوم، ذلك أن مصطلحها الذي استقرت عليه يشير الى كونها جنسا ادبيا خاصا يجمع بين جنسين كان يصعب على العربي الأيمان بدمجهما في نص واحد هما الشعر والنثر، فهو جنس هجين يشتغل على شعرنة النثر. ان من النقاد العرب وفيهم حداثيون رؤية ونتاجا مازالوا غير متفقين على ترسيم حدود ايقاع هذه القصيدة أصلا وعلى وجود موسيقى خارج الأوزان وأنظمتها الموسيقية ذات الإيقاعات المنضبطة وتأثيثها الداخلي، فهناك توجهات في النقد العربي التقدمي ما تزال تعد الوزن خاصية الشعر التي لابد منها لتواشج خواصه الإبداعية الأخرى، وما يزال أولئك النقاد يتساءلون عن كيفية السباحة خارج الماء، ويؤثرون أن قصيدة النثر يمكن ان تكون جنسا قائما بذاته يشتغل داخل حقول الشعرية الثرة، وذلك امر طبيعي في عملية التطور الادبي ونمو الاجناس إذ يكشف فاولر عن الترابط السببي في نشوء الجنس الادبي مؤكدا أنه يمر بمراحل ثلاث: في الاولى يتجمع مركب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والاخيرة يلجأ المؤلفون الى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة فينبجس الشكل الاساسي له ويتوقف أو ينحسر، وينبثق نوع جديد، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، فهي أشبه بسلسلة

من العلاقات متتابعة ومتراكبة مع بعضها[34]". فالأنساق علـى رأي الـشكلانيين تستهلك وتطور نفسها باستمرار، والفن يجاهد من أجل أن يجعل رؤيتنـا للأشـياء جديدة وهذه الأنساق مدعوة إلى التجدد الى ما لا نهاية حتى لا تتحول الـى نمـط متكرر[35]، والنقاد الذين يباركون الجنس الجديد هم الذين يمهدون الطريق لمكوثه، ولذلك فان عدم استقرار منظومة نقدية خاصة بقصيدة النثرفي وقت مبكر كما حدث لقصيدة التفعيلة، أطال مرحلة الجدل حولها عدا ما جاءنا عن سوزان برنار وما دار في فلكها من دراسات وبحوث وتنظيرات أخرى تعود بها لجذر عربي هو التـراث الصوفي يضاف إليه مصدر عراقي قديم هو التراتيل الواردة في الملاحم القديمـة ولا سيما ملحمة كلكامش وقصائد الحب في ألواح سومر والكتاب المقدس ونصوص الادعية والتراتيل، وظل الامر مثارخلاف طويل لأن الحركة النقديـة التـي دارت حول هذه القصيدة لم تنتظم في زمن قياسي حول سمات تجعل من هذا النوع جنسا قائما على الإقناع بذاته قادرا على اجتراح طرائق فنية تتـألق بأحـضان مواهـب حقيقية كما فعلت قصيدة الماغوط وأنسي الحاج وادونيس مثلا، وكما تفعل نصوص عربية أخرى لشعراء تميزوا في هذا المجال كشعراء مصر الذين تلوا عبد الصبور وحجازي، أما هذه القصيدة في العراق فبالرغم من وجود ريادة حقيقية فيها وقـدرة شبابية على التواصل والاستمرار، الا ان الظروف القاسية التي مر بهـا الـوطن وتشتت الحركة الأدبية والفنية فيه بالحروب والهجرة والقتل والاقتتـال والتـشريد وعدم انتظام وسائل النشر التي تتيح للمبدعين نشر نتاجهم، كـل ذلـك أدى الـى التأثيرعلى مسيرتها النقدية سلبا من حيث غيـاب الـصورة الحقيقيـة وتـشتتها، والضبابية التي اكتنفت خطوط تطورها.

هوامش المبحث الأول:

1- في حداثة النص الشعري، 33، مرجع سابق.

2- مبادئ النقد الادبي، إ. أ. ريتشاردز، تـر. مـصطفى بـدوي، مراجعة د.لويس عوض، 346، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.

3- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، 23 ومصادرها ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997.

4- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صـابر عبيـد، 60، مطـابع جريـدة الصباح، بغداد، 2008.

5- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، 84، مرجع سابق.

6- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكـة، 11، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

7 - المجموعة الشعرية الكاملة، 52-53.

8- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلـوحي، 60- 61، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

9 - المجموعة الشعرية الكاملة، 209.

10 - دير الملاك، د. محسن اطيمش، 104، دار الرشـيد للنـشر، بغـداد، 1982.

11 - ثريا النص، محمود عبد الوهاب، 16، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

12- مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،المجموعة الشعرية الكاملة، 550، مرجع سابق.

13 - لسان العرب، مادة نور.

14 - المجموعة الشعرية الكاملة، 325.

15- ديوان الشريف الرضي، 395 -396، المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.

16 - سايكولوجية الشعرومقالات أخرى، 36.

17- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج ،107، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978.

18- دير الملاك، 174، مرجع سابق، وقضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، 20-22، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971.

هوامش المبحث الثاني:

1- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تح، محمد رشيد رضا، 32 -33 ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

2- الصورة الشعرية، سي-دي-لويس، تر.د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، 91، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

3- فن الشعر، د. احسان عباس، 238، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1979.

4- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 87، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.

5- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، 240-241، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

6- المصدر نفسه، 241 – 242.

7- كوليردج. د محمد مصطفى بدوي، 152-153، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.

8 – المصدر نفسه، 80.

9- نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، 176، مجلة ابحاث اليرموك العدد 2 / 1999 .

10- دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، 26، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.

11- المجموعة الشعرية الكاملة، 161.

12- المصدر نفسه، 211.

13- اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، 23، 92-93، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1982.

14- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.

15- قصيدة وصورة، الشعر والتصويرعبر العصور، عبد الغفار مكاوي، 15، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

16- الصورة الشعرية، سي – دي لويس، 23، مرجع سابق.

17- المجموعة الشعرية الكاملة، 345، 361، 51.

18- المصدر نفسه، 357.

هوامش المبحث الثالث:

19- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، 212، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

20- في الشعرية البصيرية، تخـارج الـذات جـسميا فـي فينومنلوجيـا، مرلوبونتي، مجدي عبد الحافظ، 145، من كتاب: في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرين ،دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1 ،1997 .

21- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شـعر مـا بعـد السينيات، كريم شغيدل، 108، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.

22- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثـة د. علـي جعفـر العلاق، 121 ومصادرها، دار الشروق، عمان، 2002.

23- المجموعة الشعرية الكاملة، 235، 242.

24- الدلالة المرئية، 123، مرجع سابق.

25- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، 12، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

26 – المصدر نفسه، 15.

27- المجموعة الشعرية الكاملة، 302.

28- سايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيـل أسـعد، 172، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المـصرية العامـة للكتـاب، القاهرة، د.ت.

29- المجموعة الشعرية الكاملة، 350.

30- المصدر نفسه، 291.

31- المصدر نفسه، 99، 289.

32- الجسد في المسرح، موقع محمد اسليم، 4، انترنيت.

33- صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، 8، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993. وينظر، المجموعة الشعرية الكاملة، 52 – 54.

34 – المجموعة الشعرية الكاملة، 412.

35 – المصدر نفسه، 55.

36 – المصدر نفسه، 155.

هوامش المبحثين الرابع والخامس:

1- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 610، مرجع سابق.

2- مقدمة شظايا ورماد، مطبعة المعارف، بغداد، 1949.

3- مقدمة أساطير، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، 1950.

4- مقدمة المساء الأخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 23.

5- المصدر نفسه، 22.

6- رحيل شاذل طاقة، د. خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقــي، 187، كانون الثاني، 9/ 1975، ومدخل لدراسة التجربة العروضــية، د مالــك المطلبي، مرجع سابق، وشاذل طاقة الشاعر والأنسان، خطوات في ســلم الريادة، راضي مهدي السعيد، ندوة كلية الآداب، 1989، مرجع ســابق. ومن المصادر التي عدته من جيل الرواد الأول: في الأدب العربي، بحوث

ومقالات، يوسف عز الدين، 251، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973. وشجر الغابة الحجري، 329، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، وشاذل طاقة الأمثولة، د. خالد علي مصطفى، مجلة الف باء، 370 / 1975، وشعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 26، مرجع سابق. ومن بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، 5/ 1999.

7- اتجاهات الشعر الحر، حسن توفيق، 63، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد 242، مصر، 1970.

8- حركة الشعر العربي الحديث، النشأة، حلمي سالم، من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.

9- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 103، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1980.

10- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، 447، دار العودة، بيروت، 1971.

11 – المجموعة الشعرية الكاملة، 103.

12- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.

13- دير الملاك، 285.

14-مدخل لدراسة التجربة العروضية، والمجموعة الشعرية الكاملة، 108.

15- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.

16- مملكة الغجر، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، 54، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

17- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.

18- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، 9، مجلة الأقلام، 1999/5. والمجموعة الشعرية الكاملة، 409.

19- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، 9، مرجع سابق.

20- قضايا الشعر المعاصر، 93، منشورات دار الاداب، بيروت، ط1، 1962.

21- المجموعة الشعرية الكاملة، 368.

22- من بواكير الشعر الحر، 11، مرجع سابق، والمجموعة الشعرية الكاملة، 179.

23- المجموعة الشعرية الكاملة، 409.

24 - شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 110 - 120، مرجع سابق.

25- المجموعة الشعرية الكاملة، 179.

26- لن، 70. بيروت، دار مجلة شعر، 1960.

27- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 691، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

28- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، 33-35، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.

29- ما لا تؤديه الصفة، د. حاتم الصكر، 32 ومصادرها، دار كتابات بيروت، ط1، 1993.

30-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 243 -244، مرجع سابق.

31-البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، 119، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

32-الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، 81، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

33- قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، 54، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

34- المصدر نفسه، 54.

35- مقدمة في نظرية الانواع الادبية، د. عبد الله ابراهيم، مجلة الرافد، ع 59/ 2002.

36- مقدمة ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، ابراهيم الخطيب، 11، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.

مختارات من شعر شاذل طاقة

الجزائر والفجر والشهيد

-1-

الليل تطويه وتنشره المقابر.. والمدينة ،
ثكلى.. وخلف قبورها ينداح افقُ ..
وعلى الجراحات الدفينه
وهرانُ اغفت والجزائرُ.. والصحارى
من قبل ألفٍ.. والرمالُ يخضّها للمجد
توقُ..
والثائرات، على الذرى، ينسجن
للثوار غارا..
للصامدين، لكلِ عملاق يهزُّ النجم زهواً
وانتصارا..
وعلى الجراحات الدفينه
وهرانُ أغفت وهي تحلم بالشهيد وبالشهيده..
بالباذلين يضمهم شعبٌ.. وتبعثهم عقيده..
من مات من أبنائها.. من غاب من أقمارها..
ما جفّ من أزهارها..
ما اظلمّ من أنوارها..
والليل تطويه وتنشره المقابر.. والمدينه ..
غضبى تبيتُ على الجراحات الدفينه
والفجر آتٍ، لا محالة، يا جزائرنا الحبيبه..

يا أرض أجدادي الحزينه

يا إخوتي.. يا أهل ودي.. يا قرابين العروبه ..

-2-

الفجر آت.. والظلام يموت في الوادي الخصيبِ

والشمس تلثم وجه امي.. والصبايا..

ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا..

وعلى الذرى بيتي.. يغيّبه الطغاة على الدروبِ

كم كنت أدرج في ملاعبها.. وكم تاهت

خطايا!.

الورد والزيتون يذكرني.. وتذكرني الدوالي..

والواحة الخضراء.. والقمم العوالي..

وانا هنا..

يا اخوتي..

يا اهل ودي..

يا مغاوير الرجالِ ..

في قاع قبري أستفيق مع الرمالِ ..

راياتكم كفني.. وسيفكمو صليبي!.

أنا قد بُعثت ونصركم خمري وطيبي..

والفجرُ أقبل..

والظلام يموت في الوادي الخصيبِ ..!

-3-

من قلب مقبرتي.. إلى اعماق سجنتك يا جميلة ..
تتداح رايات النضالِ..
وترفُ في الأجواء أغنية نبيلة ..
عبر المفاوز والجبالِ..
عربية الأنغام والألوان.. ترفل بالجلالِ
وتهز سور السجن.. تبعث في الرجالِ
((يا نجمة الثوار..
يا أختي جميله..
يا أخت كل شهيدة، ضم التراب لها
جديله ..
يا أخت كل الثائرين.. من العمومة
والخؤوله..
يا رمز ثورتنا.. ويا ألق العروبه..
يهمي من الأوراس.. يمسح دمعة الأرض
الخصيبه..
يا نجمة الثوارِ
يا اختي جميله..))

-4-

يا ليل..
يا ليل الطغاة العابثينا..
أطبق وخيم بالضغينه..

واجثم على وهران.. والبيت القصي من

المدينه..

أطبق على الأطفال والأم الحزينه..

أطبق على بيت الشهيد مجلجلا.. مزقْ سكونه ..

الباب أغلق منذ ساعات...

فما من قادم له يفتحونه!

وابوهمو ما آب بعد سفاره.. لكنه وفّى

ديونَهُ..

لا شوقَ..

لا أحلامَ..

غير بشائر الفجر الذي يترقبونه..

وحكاية الأم الحزينه..

عن مقبلين مع الصباح..

على الظلام.. يمزقونه..

وعلى التراب.. يقبلونه..

وعلى الشهيد يوسّدونه..

في واحة خضراء.. في قلب الفلاة..

يا بغي باريس.. ويا ليل الطغاة

أطبق وخيّمْ.. إن فجر الشعب آتٍ..

يا ليل..

يا ليل الطغاة العابثينا!..

-5-

يا إخوتي..
يا أهل ودي..
يا ضحايانا..
بالسفح من حيفا.. وفي يافا الذبيحه..
وعلى ذرى الأهراس.. والقمم
الجريحه..
في كل شبر من صحارانا..
وبكل منعطف من الأرض الفسيحه
ضمت ضحايانا.. وقتلانا..
يا إخوتي..
يا أهل ودي..
يا ضحايانا..
إني لأقسم بالدماء.. وحبذا القسمُ
هذي نبوءة أمتي.. ينجاب عنها الليلُ
الظُلَمُ..
إني لألمح في ضمير الغيب فجركمو..
وأرى فلولَ البغي.. تنهزمُ..
ووراءها رِمَمٌ..
وأمامها قممٌ..
ينثال منها النورُ.. والظفرُ..
والوحدةُ الشماءُ.. والقدرُ!

بغداد 3/ 11/ 1963

بطاقة عيد إلى الموصل

حزيران 1959 سجن الكوت

-1-

يا من هناك ..

وراء سور السجن.. في مدينتي

الشهيده..

يا من هناك ..

على الذرى الشماء في المرابع الخضيبة..

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا دم العروبه ..

ينساح فوق أرضنا الخصيبه..

أيامكم سعيده..

في الشارع القديم في مدينتي الكظيمة ..

ما زال حفار القبور..

تأكل عيناه من اللحد الصغير

ويستبيح المقبره..

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. أقبل العيد الكبير ..

وكفّن المدينه

براية سوداء..

والناس في المدينة ..

تشجيهمُ الرواية القديمه

رواية العيد الكبير..

المَنْخَرَة..

أيامكم.. أيامنا السعيده..

.....

يا ضائعين في التلال المُقفره ..

تحنو عليهم نسمة وطيرْ..

وقُبَّرَةْ ..

وتستزيد من دمائهم عروق الشجره

أيامكم سعيدة..

-2-

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا رفاق

البذل والفداء ..

ما زال قابيل الجديد

حيا يواري سوأة الجريمه

ويشرب الدم الصديد..

ويزرع الشقاء..

بعد ساعات يموت الليل يا سيدتي

-1-

وتواريه الدجى آخر نجمه ..
ويطلّ الفجر من نافذتي
فاغما منك بأشذاء تحيه ..
مرح الخطوة يلقاني ببسمه
ويحييني بكلمه ،
رغم سجانيَ– فصحى عربيه ..
نهلت من بَرَدى أعذب نهلة ..
وربتْ بين ظلال الهرم
وسرت ما بين وهران ودجله ..
مثل خطو الحلم
في جفون النوّم
رغم أسوارك يا سجان.. رغم الظُلَمِ

-2-

لم تزل بعدُ من الليل بقيه
وخطى السجان ما زالت.. وما زال التتر
في قرانا يعبثون..
من دمانا يشربون..
من دمانا العربيه..
غير أني لم يزل منك معي..

منك يا سيدتي..
موعدٌ يجتاح أعماقي ويطوي أضلعي..
قدرا يولد في يوم ظفرْ..
رغم هولاكو .. وأسوار السجون!.

آذار 1959 سجن الكوت

وعاد الرجال

**

-1-

سألتُ شجيرةَ الكافور،

قلتُ :

لعلها تدري..

بانا ذات امسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيرا أسود العينين والشعر..

وأشعلنا له شمعا وكافورا..

وفديناه بالنذر..

فذاب الكحل مبهورا..

واحرقنا أصابعنا.. ولم ندر!..

-2-

غريبا مرّ، يا عيني وما سلم!.

تقول شجيرة الكافور،

فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته

ربيعا آخراً ..

يا ليتها تعلم..

بأنني حكت من ضلعي وسادته

ومن نهديَّ.. والخدين..

لو يعلم..

بأنيَ لن أراه مرة اخرى
فإني، يا شجيرته،
ربيع واحد عشناه..
ثم مضى.. مضى.. مرّا..
حزينا مرّ، يا عيني، وما سلم..
وخلفني مع الاحزان والصبر..
ينوس بليلنا قمر حزينٌ..
أسود العينين والشعر!

-3-

سُقيتِ .. شجيرةَ الكافور،
إن عاد الرجال وكان بينهمو
حبيبي.. فانثري من فوقه الزهرا
وبوسيه من الخدين..
رشي فوقه العطرا..
وبوحي بالهوى عني..
وقولي:
إنني ما زلت اهواه..
واحلم،
إذ يزور ضفافنا القمر الصغيرُ
مكحل الجفنِ ..
ينام على الرمال..

يغازل النهرا..
وقولي إنني ما زلت أهواهُ
ومن حبات قلبي سوف أطعمه وأسقيه ،
دمي ودموع عيني، آه يا عيني ..
وبالكافور والشمع اللهيب نذرت أ فديه
وأدعو الله ينصره ويرعاه
ويُرجعه الى حضني
سُقيتِ شُجيرة الكافورِ
لا تنسي .. وناديه
أيا ميمونة الغصنِ ..!

-4-

وراح رفاقه المضنون ينتحبون في صمتِ
وزغردت البنادق مرة اخرى تودعه ،
وحوّم في المدينة طائرُ الموت ..
فمالت غرسة الكافور خاشعة
وطي غصونها قمر يشيعهُ ..
وطُفِّئت السماء وغابت الاصوات
وضاعت آخر النجما ت ..
ومن اقصى المدينة جاء الفجر محتدما
يؤذّن في الشوارع غاضبَ الجرسِ
ويغسل مدرج الشمس .. !

بغداد 28/ 4/ 1968

بابل وشموع النذر

**

-1-

في ذات نهارٍ.. في مكة ..
عند صلاة الجمعه..
وخيول صلاح الدين تغير على عكه..
سقت أمي غرساً كان أبي زرعه،
والخضر يسير على الماء..
وشموع النذر تسير معه
فتوشّح ذيل المئزر بالشهب،
وأبو ذر.. يخطب عند حراءْ ..
في جيش من فقراء الصحراءِ..
وعبيد أبي لهبٍ!.

....

في ذات نهار.. مات أبي..
يا أختُ.. وضجت بابل بالصخبِ
ودفنّاه.. في طرف البيداء..
في صمت.. في رَهَبِ..
ورأينا الخضر.. يسير على الماء..
وشموع النذر مطفّأة غرقى..
وغراس أبي، يذبل عرقا عرقا!

-2-

يا بابل.. سوركِ ينهارُ..
وخيول الغازين المنطلقه
داستك، وجلّلك العار..

***

فبروجكِ محترقه
وسلالمُ من نار..
ترقاك.. وليتكِ خوّارُ..
يا داراً.. بئست من دارِ!..

....

وارنَّ نداء فوق السور..
وصداه يغور.. يغور
في الارض المحترقه..
والخضر يسير على النار..
ودموع الخضر تفور!.

**

يا بابل.. يا بنت العارِ..
يا ذات الأسوارِ..
يا دارا.. بئست من دارِ!..

-3-

وأتى الطوفان..
وانكفأت أمواج اللهبِ..
ورأينا شيئا.. لم تره عينان..
ما عادت بابل غير دخان..
في أفق أسودَ مضطربِ..
وخيول أبي..
تتقحّم أسوار النيران،
والخضر.. يسير على الماء..
وشموع النذر تذوب من التعب
وبقايا من خشبِ..
تطفو.. وبقيةُ أصداء..
تتناوح في الايوان...
يا للطوفان!

-4-

ومضى دهرٌ.. وافاقت صحرائي
في ذات صباح..
ورأينا الخضر يسير على الماءِ..
وشموع النذر تسير معه
وتنثره بوشاح..
وغراس ابي يذبل عرقا، عرقا
ينمو في قلب البيداء..

ثمرا.. وأقاح..
وسيوف الآباء..
في الساحة ملتمعه..
وابا ذر.. يخطب في الأبناء..
وثنى تتداح ا..

بغداد 1965/3/2

الاعور الدجال والغرباء

**

يقولون...

في ذات يوم يجئ إلينا ..

مسيحٌ مزوَّرْ ،

يُمنِّي الكبار.. بحلوى وسكَّرْ ..

ويحنو علينا ،

ويغري الصغار.. بشيح وعنبرْ

ويحكي.. ويحكي ..

ويومي إلى جبل من أرُز يقود الجياع ،

إليه.. ويبكي ..

وتبقى الدموع معلقةً ملجمه

ويبقى الأرز بعيدا.. لذيذ الصراع

وتمضي الجيوش إلى جبل الأطعمه ،

وشمس النهار

تحرّق أرواحهم.. والهضاب ،

تلوح أرزا.. وحلوى.. وسكر

وشيحا.. وعنبر

وما من قرارٍ ..

ولا من فرارْ ..

ولا شئ غير السراب..

سراب.. سراب.. سراب!..

-2-

وقالوا...
وكان المسيح المزورْ
سمينا وأعورْ
ولم يك في الأرض حين اتاها
من الكافرين بسلطانه
سوى أعميين.. وشيخ مُعَمَّرْ
خبير بأزمانه..
ومجنونة وفتاها..
وغانية أتعبتها الليالي..
وحبُ الرجالِ
وهذا النبي الجديد المظفر! ..

-3-

وقالوا..
وقالت له الغانيه :
الا ايهذا الغريب الذي جاءنا
وحطَ علينا وعسكرْ ..
هلم إلى حانتي
لتشرب من خمرتي..
وتحكي لنا..

ونلهو.. ونشدو.. ونسكر!

-4-

وقالوا...

وفي الحانة الغافية ..

على كتف الرابيه ..

أباحت زِقاقُ الطِلى سرَّهُ

ونام الرجالْ ..

فشق لها صدرَه!

وكان اعترافٌ.. وكان انخذالْ

وكان انتصارك يا غانيه!

-5-

يقولون...

كان .. وكان.. وصار المقدَّرْ

وفي الصبح قام على الرابيه

صليبٌ تدلى عليه نبيٌّ مزوَّرْ

وقد فقئت عينُه الثانيه!!

بغداد
1965/6/15

الدم والزيتون

**

-1-

سلاما.. أختَ يا فا حدثيناء
وعن يافا الحزينة خبرينا..

**

- لقد كانت لنا أرض.. وكان.. وكانْ
لبيارتنا قداحُها الأرَجُ..
وقريتنا تضم الأقحوان ضحى وتختلجُ!

وحلّ بأرضنا الطاعون والطوفانْ
وحوّم فوق قريتنا غرابٌ أعورٌ فلجُ ..!
وكان.. وكان..
وذبّح إخوتي قرصان..
ولم يدفنهمو أحدٌ..
ولا خِيطت لهم أكفان
ولم يحزن لهم أحدٌ!

...

وقالوا .. ما يزال بغرستي قُداحها الأرجُ
وأرواح الأحبة من ضحايانا.. تجِف بها وتختلجُ ..!

...

وفي صحرائنا الطوفان..
يسيل بنا.. فنرتعدُ
ونبتعدُ!
وتومض من بعيد واحة الغفران!

-2-

ذكرتهمو وقد قطعوا يديها
وقصوا ثديها وجديلتيها

**

هو الحُلْمُ..
أم الأحزان تزدحمُ..
فتختلط المشاهد.. أم همو التترُ..
أتوا من بعد أحقاب..
أم التاريخ يختصرُ!؟

....

يدا أمي مصلّبتان بين الكرم والتينِ
على زيتونة حمراء في الغابِ!
وأسمع صوت طارقة على بابي..
تدق.. وصوت أمي من وراء القبر يأتيني!
وفي أعماق سينين..
تصاعد صوت أصحابي!
تهدج إذ يناديني..

وحبات الرمال تئز.. تضطرمُ!

...

ألا لبيك يا أمي،
ويا أهلي وأحبابي..
نداء الأرض يدعوني..
وقد لبيتها.. وأتيتُ أنتقمُ!
وأثأر للملايينِ!

-3-

ذكرتهمو..وقد حملوا الشهيدا..
وراحوا يعبرون به الحدودا

**

ورحت أطير في الآفاقْ
أطوّف في السماواتِ..
وكنت قُبيل ساعاتِ،
أقاتلهم.. فينبجس الدم الدفاقْ..
وتشربه الرمال.. فيهدأ النبضُ..
وتزدحم الرؤى.. وتضمني الأرضُ
أحس بصدرها الدافي يهدهدني..
أحس بها تعانقني..
فأغفو.. ثم أصحو بعد لحظاتِ..

هموم ايوب

-1-

قلبي يخذلني...
ما عاد يطاوعني.. يبست شفتي ولساني
ارضي المحروقة ما بلتها قطرة ماء.
ما شقتها سكة محراث
ما زانتها خضرة عشب .. أو واحة ثلج ..
أولادي ابتلعهم شدق من ملح وتراب
كفي ارتعشت .. عيني عشيت .
شفتي ارتجفت .. لكني مازلت أعيش
هذا العربي اليدعى أيوب
ما زال يعيش
يرفض أن يفنى ..
يهزل .. ينزف .. لكن يرفض أن يمضي ..
يمسك أخر خلجة ..
يعصر أخر قطرة
يحبس أخر أنفاسه
لكن يرفض أن يمضي
يتمرد يرفض أن ينتحر الأيوب
هذا البدوي اليدعى أيوب! ...

-2-

أرضي افترع الغاصب عذرتها
شق بكارتها والبذرة مازالت تنمو
في الرمل غصون سكاكين وبنادق
تبعج في يوم ما قلب القرصان ..
تنفث زقوما أو غسلين
من رحلة سينينْ ..

-3-

ملعون حرثك ..
مسموم زرعك ..
محروق ببدرك المحسود
يا أرضا عذراء لقتض بكارتها آفاق عنينْ

-4-

شربت هيلينة من دمه
فاحمرت وجنتها .. وتوهمها تعشقه
فسقاها كاسات كاسات .. من دمه
لكن الأغصان المصفرة لم تورق
والأرض المحروقة لم تعشب ..
وسماء الحنظل لم تمطر ..
والقلب العابس لم يعشق

-5-

ياعذارى استحلفتكن بقدس العشق ..
إن مرت الحبيبة هنًا
أو رأيتنها فقلن لها: مرّ
بنا متعب غريب وغنّى:
((والتي لم أحبّ سواها مضت
دون اكتراث .. كأننا
ماعشقنا ..

-6-

أيوب .. ليا أيوب ..
الأبواب الكائنت موصدة ..
توشك أن تنشق وينهمر المطر الأخضر
وحبيبتك آلما أحببت سواها ..
ستعود ..
تعود ..
وتعود إلى أيوب حمامتُه ..
والسر الموعود ..
وتزغرد هيلة والبيدر ..

برلين
كانون الاول 1972

أغنية حب

**

كالغيث يبلُ شجيرات مرّه
في قلب الصحراء..
كفراشة صيف تحتضن الزهره
وتميل على نبع الماء..
وكألحان الراعي الثره
تدحو أصداءَ الأصداء
في ارضي الشاسعة الحره..
كنشيد يبعث في قومي الهمه
وكإعصار من حب يجتاح القمه
ويطل على كهفي النائي..
من شرفة أنواءِ!
يأتيني بوحك يا اخت الروحِ
يا خنساء الثوره
عبر الزنزانة والريحِ!
بوحي.. يا أخت جميله ،
بالحب.. وبالحرف المسحورِ
يتفيأ ظل خميله
ويغني أغنية للنور ..

فتدكُّ أصولَ السور
وتبشر بالحريه
كل امرأة عربيه
في عنابه ... في الموصل. في سوريه
وتخط مصيرا للإنسان
من حبك ينهل. يستاف الإيمان!
بوحي، يا أختي بوحي
بالحب وبالشوق الخلاق
ينساب. ويكتشف الآفاق
ويغوص إلى اعماق الروح
فيمسد شعر الثوار العشاق

بغداد 1962/4/20

قابيل في الدملماجة

**

الدملماجة، بئر مهجورة في ضاحية من ضواحي الموصل، كانت تعرف قديما بعين يونس، يشرف عليها من جانب جبل التوبة، ومزار للنبي يونس (ذي النـــون) ومن جانب آخر آثار نينوى وآشور، ولأهل المدينة أساطير ومعتقدات عـــن هـــذه البئر غريبة، فهم يقدمون لها النذور ملحا وحناء، ويلتمسون منها الشفاء والـرزق والنسل فيدقون المسامير على جدرانها ويشدون بها الخرق ويقدمون لها الافاويـــة والبخور...

-1-

كفني في البئر المهجوره
ثلج قانٍ ووساديَ من حجرِ
ومن الأغصان المقروره...
وعظام-الأمواتِ
وبقايا الآثارِ
تاريخٌ أعمى حولي ينظر ماساتي
ويعيش الأسطوره

**

الريح تئن بلا مطر
والبوم تحوم مذعوره

وأخي قابيل يفتش بين الأطمارِ
عن سر الثوارِ
عن سكين يغمدها في قلب الصوره...
عن حبل.. ينفع في شنق القمرِ..
وأخي قابيل.. يمد إلى ((جبل التوبه))
حبلا من دمْ
ينساح.. يغور إلى قلب التربه..
وبعيني ((يونس)) ينشك الخنجرْ
ويطير غرابْ
ويئز سحابْ
وتموت البذرة يقتلها سم احمرْ
تذروه الريح إلى جبل التوبه
وتولّى آذارُ
لم تسق ترابيَ أمطار
وانشقت أعماق الحجر
وتفجر تيّارُ
فبُعثت أمزق أسطوره
تنسجها أوهام الغجرِ
وأسائل نفسي المقبوره
عن ذاتي.. عن سر الصوره! ..

-2-

من شك الخنجر في صدري؟
من دق هنا مسمارا في قبري؟
في البئر المهجوره
من اغرق يونس في البحر
من خضب أعراق الصخر
من لفّ على ساقي حبلا ابترْ
من أحرق في قاع البئرِ
مسكا اذفرْ؟
من رشّ على جرحي ملحا احمر
من اشعل في قلبي صبحا أنور
من غالك يا قابيل.. أخوك أم القدرُ
أم أفعى هربت مذعوره
من جنات لا تتفجر..؟

-3-

قابيلُ .. يا قابيلُ.. طار الغرابْ
ومات هابيل وجاف التراب ..
يونس كان ههنا في المساءْ ،
من ههنا جروه عبر الهضاب ..
ومزقوا عينيه مصوا الدماء
من قلبه.. حتى استحالوا عواء

فازدحمت على الطريق الذئابْ
تنهشه تتبح خضر الثياب
يونس مات مرة أخرى
وأمطرت سماؤنا الحمرا
جبال قيح ودم ..
قابيل .. يا قابيل مات الندمْ
ولن يعود الغرابْ
يوما يشق الترابْ
ويحفر القبر ويلقي حجاب
على ظلام العدمْ!

-4-

هابيل ماتْ !
هابيل ماتْ !
وأولموا في التل للشيطان ..
لم يبق منه.. من دم الإنسان ،
من لحمه الخجلانِ
إلا فتاتْ !

-5-

وانشق عن الموتى الكفنْ
وتدفق من قلب البئرِ
ماءٌ أسِنْ
ووقفتُ على قبري

أمتاح من الأعماق المطموره..
من قلب البئر المهجوره
رؤيا الفجرِ..
فانزاح عن العين النثره،
وشَلَّ دَرِنُ
وتحوطها غُصُنُ
عطشان الجذر إلى قلب الصوره
في أفق عربي الفجرِ!..

بغداد -4-3-1961-

غريب الوجه في المنفى

**

-1-

لم يبق شئ في الدنانِ،
سفحت خمرك في كؤوس الآخرينَ
وجئت تبحث عن ثُمالة ..
تسقي عروقك يا غريب الوجه في المنفى
.. طريد النبع.. جواب المحيطات الحزينه

-2-

ابعد صليبك عن طريقي أيها المتبتلُ
أنا لستُ من تبغي
مسيحك مات في المنفى
وورثني ديونه !
وأنا الغريب ،
متشرّدٌ سئمٌ أعبُّ من الصديد واثملُ
لا سكرتي كالآخرين... ولا هواي الأول!

-3-

مزقتُ أشرعتي وأغرقت السفينة،
وأتيت ابحث في المدينه

عن تاجرٍ لص .. يبيع ويشتري بحياتي
في حانة عمياء أفيونيّة السكرات.
أنا لست من تبغي..
فعد.. يا زائغ النظراتِ
وادفن صليبك في السماوات الحزينة
أما أنا..
فلقد صلبته منذ دهر في طوايا ذاتي!
أنا لست من تبغي..
أنا عار المدينة..
فارحل فديتك قبل ان يأتي
يهوذا واللصوص

-4-

يا طفلة العينين..
من ألقى عليك ظلال أسية كئيبه
من روع الصدر الصغيرَ ،
وارّق الذكرى..
ومزّق أمنياتك يا حبيبه
من غال أحلام الطفولة واستباح
الأمنياتِ
ورقرق الظل الكئيب بمقلتيكِ؟
من أين أنت

ومن أتى بك يا غريبة؟!
منفيةٌ مثلي..
تجوبين الموانى تبحثين عن السكينة
وطريدة مثلي هنا
لا نبع يروينا..
ولا شجر نفيئ إلى ظلاله
ميناؤنا الصحراء.. مركبنا جوادٌ
نجمنا ميت.. ومأوانا مغاره!
والآخرون
أسوارهم لم تنفتح يوما..
ولا اقتحم المدينة فارس
عاشت عذاراها يغنّين انتصاره
لكنه.. لم يأت..
فانتحرت صبياتُ المدينة!
أسطورة ماتت.. وأحيتها العذارى!

بيروت 1962/1/11

سندبادية

••

-1-

متعبٌ.. متعبٌ.. شهريارك فابتعدي
ودعيه ينامْ..
ولتكن هذه ليلة الصمت.. إن مباح الكلام
سلّ جفني.. وغلّ يدي..
كذبوا.. كذبوا
ليس في الليل من شهريارٍ شهيد
فلتكن ليلة الصمت أول ليلاتنا في الكتاب الجديد..

-2-

لا تلوميه إن غاب عنك..
ليس بين الرجال..
مثله.. من تنوش النبال
قلبه.. ويظل يقاتل..
ويغني هواك.. وما كان فيه.. ومنكِ..
ويظل يقاتلْ..
ويقاتلُ.. حتى تغوصَ النبال..
ويموت المقاتلْ..

-3-

ليس بيني وبين التي لا أحب سواها
غير هذا الجدار..
وغرام هواها..
وعذابات أهلي..
وصحارى البحارْ.

بغداد تشرين الأول–1970

-4-

– ما أنا شهرزاد..
ولا طيفها..
لا.. ولا طفلة.. من حفيداتها..
أيها المتعب المستشار..
لست ذيالكَ الشهريار
إنما نحن رقمانِ.. في قافلة
وحدها تعبر البيد.. حدّاؤُها حتفها..
نجو احلامها القاتلة
وحكايات أحيائها..
مثل أخبار أمواتها..
......
فاستفق .. أيها الشهريارْ..
استفق.. إن شمس النهارْ..

شربت صمتك المرّ.. قبل السفارْ.
وانتضت بيض راياتها..
ومضت نحو غاياتها..

موسكو تشرين الثاني 1970

-5-

كان ما كان يا طفلتي..
وانتهت قصة العمر.. عشنا سنين العذاب
نتهجّى رؤاها.. ثم نهجرها..
ونعود لصحرائنا القاحلة.
نتذكر ما كان.. نشتاق أشواقنا الآفله
ونحنط أزهارنا الذابله

-6-

ليس بيني وبينك أيتها الغالية
غير هذا الضباب
وعذابات أحبابنا القاتله
وصحارى السراب..
.....
كان ما كان يا طفلتي..
وانتهت قصةٌ.. ما رواها كتاب
كان يا ما كان يا طفلتي..

وطوانا الضباب..

لندن كانون الاول 1970

-7-

أهو الفجر.. أم نار أحبابنا..
أم قناديل أشواقنا..
أم ترى أحرقت.. نفسها شهرزاد..
حين لم يعد السندباد..؟
بل هو الفجر.. من بعد ليل طويل..
كأحزان أمي..
وضبابات عشاقنا..
جاء يحمله من سفينته السندباد..
وتغني له شهرزاد..
حرسته قناديل أشواقنا..
وحمتْهُ عذابات أحبابنا..
.....
فاستفق أيها الشهريار..
إستفق إن شمس النهار..
طلعت.. والمدى الرحب يلثم راياتنا.

موسكو – كانون الاول–1970

المصادر والمراجع:

1. الكتب

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.
- أدونيس، الحوارات الكاملة 1960 -1980، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.
- أساطير، بدر شاكر السياب ، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، 1950.
- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تح، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1988.
- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، اشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس العصرية، ط 1، القاهرة، 1986.
- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد السينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.

- التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، دكتور شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.
- ثريا النص، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995
- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.
- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، 2002.
- دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.
- ديوان الشريف الرضي ،المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.
- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- سايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- سقط الزند، ابو العلاء المعري، دار صادرللطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

– شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
– شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
– شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، 1949 .
– شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.
– الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
– الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
– الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، للزابيث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
– الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
– صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993.
– الصورة الشعرية، سي –دي– لويس، تر.د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
– طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم متي، مراجعة، كامل مصطفى الشيبي، مطبعة الارشاد، بغداد ،1968.

- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد ،مطـابع جريـدة الـصباح، بغداد، 2008.
-علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.
- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، ط 1، 1986.
-الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، بحـث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة ، مـدخل الـى السميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامـد أبو زيد، دار الياس العصرية، ط1 ،القاهرة، 1986.
- فن الشعر، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.
- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، دار الـشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.
- في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، ، دار الثقافـة والإعـلام، الشارقة، ط1، 1997.
- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، دار النهار للنـشر، بيـروت، ط 2، 1978.
- قصائد غير صالحة للنشر، عبد الحليم اللاوند، هاشـم الطعـان، يوسـف الصائغ ،دار الهدف، الموصل، 1956.
- قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دا الآداب، بيروت، ط1، 1962.
– قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبـارك حنـون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
– قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر ومكتبة الخـانجي، ط2، القاهرة، 1971.
– القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيري، د. احمـد عبـدالحليم عطية ، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط 1 ، 1989.
– الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربـي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1998.
– كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
– كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د. ت.
– لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، المؤسسة المـصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، د. ت.
–اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمـد كنـوني، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997.
– اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، دار البحوث العلميـة، الكويـت، ط1، 1982.
– لن، أنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

- مــا لا تؤديــه الــصفة، المقتربــات اللــسانية والأســلوبية والــشعرية، د. حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.
- مبادئ النقد الادبي، أ. ريتشاردز، تر .مصطفى بدوي، مراجعة د.لــويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القــاهرة، 1963.
- المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامــة، بغداد، ط 1، 1990.
- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.
- معجم العلوم الاجتماعية، ابراهيم مدكور، مطابع الهيئة المــصرية العامــة للكتاب، ط1، مصر، 1975.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكاتب العربي، بيروت، د. ت.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنــاني، بيروت، ط 1، 1985.
- مفاتيح العلوم الانسانية، معجم عربي، فرنسي، انكليزي، د. خليــل احمــد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح عــلاق، منــشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.

–نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.
– هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005.

2. البحوث المنشورة في الدوريات والندوات:

– التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ،مالك المطلبي، مجلة الف باء، بغداد، العدد 320 في 6/ 11/ 1974.
– جدل الادب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.
– حركة الشعر العربي الحديث، النشأة، حلمي سالم ،من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.
– رُبع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحداثة في الشعر، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام بغداد، 5 / 1999.
– رحيل شاذل طاقة، خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقي، 9/ 1975.
– شاذل طاقة الأمثولة، خالد علي مصطفى، مجلة ألف باء، بغداد، 370/ السنة الثامنة، تشرين الأول، 1975.
– شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.

– شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، نجيب المانع، جريدة الجمهورية بغداد، 24/ 10/ 1979.
– مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر، د. جميل نصيف جاسم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1/ 1992.
– المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.
–مقدمة في نظرية الانواع الادبية، د. عبد الله ابـراهيم، مجلـة الرافـد، ع 59/ 2002.
– من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، بغداد، 5/ 1999.
– نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، مجلة ابحـاث اليرمـوك العدد 2/ 1999.
– وعي الحداثة وحداثة الوعي، قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكـرة، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، 5/ 1990.

3. بحوث من الانترنيت:

الجسد في المسرح، ضمن كتاب الجسد في الروايـة، ادبتـي فليـركس، 1، محمد اسليم، 27 يناير/ 2002. أنترنت:

- mnp,aslmnetreefr,edition,emniai,ctneatre,jamym

4 . الرسائل الجامعية:

– شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، رسـالة ماجـستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1980.

ملخص السيرة العلمية

للأستاذة الدكتورة بشرى البستاني أستاذة الأدب والنقد في كلية الآداب جامعة الموصل حاصلة على:

1. عرفان نينوى الأدبي من الاتحاد العام للأدباء فرع نينوى عام 1995 .
2. وسام الأستاذ الأول في التميز العلمي على كلية الآداب عام 2000.
3. وسام العلم في 2001/1/18.
4. شارة العلم رقم 169 في 1994/6/6.
5. شارة الإبداع لعام 2000.
6. شارة الإبداع لعام 2002.
7. شارة (إبداع) رقم 7 في 1994 من وزارة الثقافة عام 1994.
8. شارة العلم رقم 120 في 1998/8/24.
9. شارة العلم والفنون عدد (2) في 2000/1995.
10. درع الإبداع من جامعة الموصل، مع شهادة تقديرية في عيد الجامعة 2-4-2009.
11. درع الإبداع من الجامعة الحرة مع شهادة تقديرية في 5/ 7/ 2009.
12. درع الإبداع من محافظ نينوى ودار (عراقيون للإعلام والصحافة والنشر) في 15/ 10/ 2009.
13. درع ملكة الحضر للأبداع من كلية طب الموصل في نيسان 2010.

الكتب والدواوين:

1. دراسات في شعر المرأة العربية دار البلسم، عمان، 1988.
2. قراءات في النص الشعري الحديث دار الكتاب العربي، الجزائر، 2002.
3. الأيقاعي والدلالي، قراءة في قصيدة السلام المباح للشاعر عبد الوهاب اسماعيل، الاتحاد والادباء والكتاب في العراق، 2010.

....

4. لها عشرة كتب مشتركة مع أكاديميين، ومنشورة في مؤسسات ودور نشر أكاديمية من عام 1986 وحتى الآن.

....

الدواوين:

5. ما بعد الحزن، بيروت 1973.
6. الأغنية والسكين، وزارة الثقافة، بغداد، 1976.
7. أنا والأسوار، جامعة الموصل، 1978.
8. زهر الحدائق، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
9. أقبّل كفَّ العراق، وزارة الثقافة، بغداد، 1988.
10. البحر يصطاد الضفاف، وزارة الثقافة، بغداد، 2000.
11. ما تركته الريح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
12. مكابدات الشجر، وزارة الثقافة، بغداد، 2002.
13. أندلسيات لجروح العراق صادرعن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010.
14. مخاطبات حواء، دار شمس، القاهرة، 2010 .

دواوين مشتركة:

15. أشعار رغم الحصار – ديوان مشترك، القاهرة، ط 1، 2001.
16. مسلة العراق، ديوان مشترك، جامعة الموصل، 1994.
17. الموصل في عيون الشعر، جامعة الموصل، 2010.
18. لها أكثر من ستين بحثا منشورا في مجلات عراقية وعربية وعالمية.
19. ترجم شعرها الى الانكليزية والفرنسية وصدر عنها كتاب بالانكليزية بعنوان "شعر معاصر لبشرى البستاني من العراق" تاليف الاكاديميتين د.وفاء زين العابدين ود. سناء ظاهر.
20. أشرفت على أربع وثلاثين أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير في موضوعات الشعر والرواية والنقد وتحليل النص القرآني.
21. مثلت العراق في أكثر من مؤتمر علمي وأدبي في ألمانيا وبراغ وتونس وبيروت وعمان، وشاركت في أكثر من خمسين مؤتمرا أدبيا وأكاديميا.
22. تلقت أكثر من ستين شهادة تقديرية وكتاب شكر وتقدير من مؤسسات ثقافية عراقية وعربية وعالمية.
23. شاركت في تحرير مجلات وصحف أدبية، ثقافية، أكاديمية، وما تزال عضوة استشارية فيها.
24. شاركت في العديد من اللجان العلمية والثقافية والتحضيرية للمؤتمرات داخل الأكاديمية وخارجها.
25. تعمل بشكل دوري في لجان علمية جامعية، ولجان الأشراف على الإبداع الطلابي في الأدب بالجامعة.

التدريس الجامعي:

- تدريس (25) مادة في مرحلة الدراسات العليا دكتوراه وماجستير وفي الدراسة الأولية.
- صدر عن شعرها كتاب بالانكليزية عام 2008 عن دار ميلن برس الأمريكية يفضح جرائم الحرب على العراق، ترجمة الأكاديميتين د وفاء عبد اللطيف ود. سناء ظاهر.

أنشطة أخرى:

مناقشة أكثر من مئة أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير وتقويم المئات من البحوث العلمية والأكاديمية في الجامعات العراقية.

العنوان الألكتروني:
bustani1990@yahoo.com